

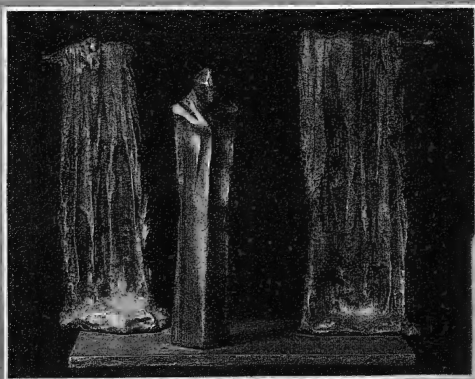
الدكتورة هنان قصاب حسن

الدكتورة ماري البابين

المعجم المصري

مفاهيم ومضطلحات المسرح
وفنون العرض

عكري - النجايري - قرشي



مكتبة لبنان ناشرون





العجم والسير



هَذَا الشَّرْحُ يَخْتِجُ بِرِعَايَةِ الْمَتَدُونِ الدُّوْلِيَّ لِذَعْمِ الثَّقَافَةِ

الدُّكْتُورَةُ مَارِي الْيَاسِينُ الدُّكْتُورَةُ مَهْنَانُ قَضَائِبُ حَمِينُ

الْمَعْجَمُ الشَّرْعِيُّ

مَفَاهِيمُ وَمُضْطَلَحَاتُ الْمَسْرُوحِ
وَفُنُونُ الْعَرَضِ

عَرَبِيٌّ - إِنْجِلِيزِيٌّ - فَرَنْسِيٌّ

مَكْتَبَةُ لِبْنَانِ نَاشِرُونَ

مكتبة لسانات شائرون

زقاق البلاط - ص. ب. ٩٢٣٣ - ١١

بيروت - لبنان

وكلاء ومؤرخون في جميع أنحاء العالم

© الحقوق الكاملة محفوظة

مكتبة لسانات شائرون

الطبعة الأولى ١٩٩٧

رقم الكتاب 010120272

طبع في لسانات

تقديم

سعد الله ونوس

أندكر الآن، وأنا أتأمل هذا الإنجاز الثمين الذي حققه الجهد الدؤوب والمُثابر الذي بذلته ماري الياس وحنان قصاب حسن طوال أربع سنوات، لَعُثمة الرواد الأوائل وهم يُواجهون بدهشة وعَجَب هذا الفنّ الغريب الذي لم يعرفوه من قبل. أندكر لَعُثمة عبد الرحمن الجبرتي وهو يصف المسرح الذي أنشأه الفرنسيون عام ١٨٠٠ فيقول: «وفيه كَمَل المكان الذي أنشأوه بالأزبكية عند المكان المعروف بباب الهواء، وهو المسمّى بلغتهم بالكمدى، وهو عبارة عن محلّ يجتمعون به كلّ عَشْر ليالٍ ليلة واحدة، يتفرّجون به على ملاعيب يلعبها جماعة منهم بقُصد التسلّي والملاهي مقدار أربع ساعات من الليل، وذلك بلغّتهم. ولا يُدخل إليه إلّا بورقة معلومة وهيئة مخصوصة». أمّا الطهطاوي فإنّه لم يجد لهذا الفنّ مُصطلحاً باللغة العربية، فأثر أن ينقل تسميته الفرنسيّة كما هي، فسَمّى المسرح «التياترو» والعُرض المسرحيّ «السبكتاكل». وشرح علي مبارك في صفحتين أو أكثر مفهوم «الكاتاريسيس» دون أن يَفتح في العُثور على معادل عربيّ لهذا المُصطلح الأرستطاليسيّ.

ولكنّ التلعثم لم يستمرّ طويلاً فحماسة أولئك الرواد واندفاعهم الجامح، لكسر أغلال التأخر التي تُسجنهم، جعلاهم يتمثّلون بسرعة تلك الظواهر الثقافيّة التي كانت تُدهشهم بجِدّتها وغناها. ومع تجرّبة مارون النقّاش المُبكرة متبداً عمليّة تعريب متسارعة بكلّ ما يتعلّق بالفنّ المسرحيّ من تعريفات ومُصطلحات. ولو توقّفنا خلال هذا الاستعراض السريع عند أسماء ك يعقوب صنوع وفرح أنطون ومحمد تيمور، لوجدنا أنّ ثقافتنا بدأت تتمكّل هذا الفنّ، وأنّ الكتابات التي تركها هؤلاء قد وَجدت الحُلُول المُناسبة لمُشكلة المُصطلحات، ووُضعت اللَّبَنَات الأولى لوعي مسرحيّ لا يخلو من عمق، ولمقاربات نقدية تتبدّد قُدو الإمكان عن الاعتباريّة وتقلّبات الجوزاج.

وبعد هؤلاء ظهر كثيرون. وفي فترة ازدهار المسرح منذ أواسط الخمسينيّات وحتى

أواسط السبعينات، رافق هذا الازدهار فيض من الكتابات التي تتناول المسرح واتجاهاته، والنقد وتياراته.

ومنذ لعمشة الجبرتي وحتى بيانات المسرحيين العرب المُحدثين، تكوّنت مكتبة مسرحية ضخمة فيها المؤلف، وفيها المترجم، وفيها ما هو ثمين ويكشف عن أصالة. ولكن هذه المكتبة ضائعة في معظمها، أو مطمورة في النسيان. ولولا الجهد الذي بذله باحثون غيرون على الثقافة العربية مثل الدكتور محمد يوسف نجم، على سبيل المثال لا الحصر، لكان معظم تراثنا المسرحي من نصوص وكتابات ومراجعات نقدية، مجهولة ويُخفيها غبار الإهمال.

وأول ما يكشف عنه هذا الوضع الشاذ، هو أننا لم نستطع أن نراكم عملنا ونجربائنا بحيث يتمّ تفاعل مُتسلسل ننمو به ويجعل التجربة المسرحية تتواصل من مخزون وتراث تتفاعل معه وتضيف إليه، بدلاً من أن تكون، كما هو الحال دائماً، بدءاً من فراغ وانقطاع. وعدم التراكم الذي دفعنا ثمنه غالباً له أسباب عديدة، لا تسمح هذه المجالة بذكرها أو التوقف عندها. لكنني سأكتفي بالإشارة إلى الارتباط الوثيق بين عدم التراكم هذا، وبين تواتر الصعود والانكسار في سياق تاريخنا الحديث.

بعد هذه التنبئة الصغيرة عن مسيرة مسرحنا المُتقطعة، سأحاول أن أشرح أسباب احتفائي بهذا المُعجم الذي ألفته ماري الياس وحنان قصاب حسن.

لعلّ أول هذه الأسباب وأهمّها، هو أننا، وزمناً لأول مرة، بإزاء مُراكمة جذية لتاريخ المُصطلح النقدي في المسرح العربي. ومن البديهي أن تاريخ المُصطلح يتضمّن في الوقت نفسه تاريخاً مُوجزاً للتجارب المسرحية وتطوّرها. ورغم إشارة المؤلّفتين إلى تعذّر الإلمام بالتجربة المسرحية، على امتداد تاريخها، بل وتفاوت إمكانية هذا الإلمام بين المشرق والمغرب، فإنّ ذلك لا يقلّل أبداً من الجهد المبذول لتأسيس تاريخية لتيارات المسرح العربي ومُصطلحاته التعريفية والنقدية على حدّ سواء. ومما يُعطي هذه التاريخية أهمية خاصة، بل وفريدة، هي أنّها تقدّم من خلال علاقاتها العضوية بتاريخية المسرح في العالم وتطوّر اتجاهاته ومفرداته، دون تُخفي أو إهمال خصوصية تجربتنا، ومظاهر التفرد التي تمتاز بها.

وبهذا المعنى فإنّ المُعجم يتجاوز ويوعي الكثير من الأمثلة الزائفة التي تُريك مسرحيينا

مثل، الأصالة ونقاء الهوية وترسيم الحضارة العربية باختلاق تجارب مسرحية جاهزة ومخفية في طيات التراث. إن المعجم يضع النقاط على ما يُحدّد خصوصية تجاربنا المعاصرة ليعود ويُدرجها عضوياً في سياق المسرح العالمي، الذي لا ينبغي أن يُمارى أحد في انتماء مسرحنا إليه.

ولم تُعاني التجربة المسرحية العربية من التقطع وعدم المراكمة فقط، وإنما عانت أيضاً من تشتت الجهود، وغياب آليات ثقافية تضمن تواصل التجارب في تنوعها وتعددتها من مغرب الوطن العربي إلى مشرقه. ومن هنا تعددت الاجتهادات في تحديد المصطلحات ترجمة وإبداعاً، ثم فاقم التعدد والاختلاف تنوع المراجعيات التي يستقي منها المسرحي، كاتباً كان أم ناقدًا. فالذين يتكئون على مرجعية فرنسية يُعطون للمصطلحات معاني وشروحاً لا تتفق مع تلك التي يجدها من يتكئ على مرجعية ألمانية أو إنكليزية في هذه المصطلحات ذاتها. ولأن الجهود فردية ومبعثرة، ولا توجد مؤسسة عربية للتنسيق والتصويب والتعميم، فقد وجدنا أنفسنا، وليس في المسرح وحسب، نتوء أمام ترجمات واشتقاقات لغوية متعددة للمصطلح الواحد. وميزة هذا المعجم أنه يؤخذ ترجمة هذه المصطلحات، ويشير إلى تعدد الترجمات المعروفة، فضلاً عن محاولته تقديم ترجمته الخاصة لعدد من المصطلحات الجديدة.

ومنذ اللحظة التي يُنشر فيها هذا المعجم، سيتوقّر لدينا جسدٌ مُتّيق من المصطلحات المسرحية يُمكن أن يكون مرجعاً ترتكز عليه الجهود اللاحقة، وتُستظّم في سياقه.

والسبب الجوهرى الثاني الذي يجعلني أحتفي بهذا العمل، هو أنه أول جهد علمي مُتميّز يُغني مكتبتنا العربية بمُعجم شامل عن المسرح ومصطلحاته. لقد ظهرت كتب وترجمات عديدة تناولت تاريخ المسرح، أو واحداً من تياراته، أو بعض أنواعه، أو عدداً من تقنياته ومصطلحاته. ولكن لم يتوقّر لنا قبل اليوم مُعجم شامل يُحاول أن يُعطي، وبدقة علمية شبه وسواسية، كل هذه المجالات التي حوتها الكتب والترجمات، ومن خلال وعي منهجي مُركّب وغني. فالمُعجم مثلاً، لا يُقدّم لنا مُجرّد تاريخ زمني ومُحايد للمصطلح المسرحي، بل هو يُضيف إلى التاريخ مغزاه ويُغده التاريخي يوم ظهوره، وعبر سيرورته، التي تصل به إلى وقتنا الراهن. لم يُؤب عن وعي المؤلفين أن الفن لا يُولد في فضاء مُنفلت من زمانه ومكانه، بل هو يولد تلبية لضرورة اجتماعية، وحاجة إنسانية، ولهذا فقد أبرزنا، وفي حدود المُمكن، كُلّ الدلالات الاجتماعية التي تُميّز نوعاً مسرحياً، أو مصطلحاً فنياً.

وفي هذا المنظور، فإننا نجد أنّ المُعْجَم هو أوّل عمل عربيّ يَتَضَمَّن التطورات الهائلة التي عرفها المسرح في العُقود الثلاثة الأخيرة، بالتوازي والتفاعل مع الثورة المنهجية التي شَهِدتها العلوم الإنسانية الحديثة. طَبْعًا، ليست ماري الياس وحنان قصاب حسن الوحيدتين اللتين كَتَبتا عن السميولوجيا أو الأنثروبولوجيا ومُخْتَلَف المصطلحات الحديثة المُستفاد من ميادين النقد الأدبيّ والعلوم الإنسانية، لكنهما دون ريب، من القلائل الذين أدرجوا هذه التجديدات في سياق تطوريّ وابتعدوا عن المُبالغة في اعتمادها والإلحاح عليها. لم تُعتبر كما فعل بعض النقاد العرب أنّ هذه المدارس الجديدة هي بمثابة قُطْع تاريخيٍّ مع مُجْمَل التجربة الفنية التي سبقتها، وأنها هي البَدْء الحقيقي لآيَةٍ مُقَارِيَةٍ نقدية خدائية، بل تعاملتا مع هذه المدارس بكثير من الرِّزَاة باعتبارها مَنَاهِج وأدوات معرفية تُغني إمكانية البحث، وتُضَاعِف لنا زوايا النَّظَر إلى العمل الإبداعيّ.

وكما غَطَّى المُعْجَم تاريخ المصطلحات المسرحية منذ الأغريق وحتى آخر المدارس النقدية الجديدة، فقد طمح أيضًا إلى أن يُحَقِّق الشُّمول ذاته على المُستوى الجغرافيّ بحيث تُعرَف على الاختلافات والتلاوين التي يَتَّخِذها المصطلح الواحد في كُلِّ ثقافة من الثقافات الأساسية الغنية بِبُرَاهِنها المسرحية.

إنّ المُؤَلَّفَتَيْن تُعترفان، ولهجة اعتذارية، أنّ ثقافتهما الأصلية هي الفرنسية، وأنّ ذلك حال بينهما وبين التعمُّق في تَقْصِي معاني المصطلحات في الثقافات الأخرى. ولكن رغم أنّه سيُوجد دائمًا من يَتَسَقَط الهَفَوات وَيَبْحَث عنها، فإنّ هناك جَهْدًا بَيِّنًا للانعتاق من المَرَجعية الفرنسية، ومُحاولة استحضار المَرَجعيات الأخرى بما يُعْطِي للعمل حَظًّا أوفر من الشُّمولية.

وثالث أسبابي للاحتفاء بهذا المُعْجَم، هو أنّه قد يُفِلدنا من الفوضى النقدية التي تَعْرِق فيها حركتنا المسرحية. ولقد مَرَّت، وما تزال تمرّ، فترات يَسْتَهْل فيها كُلُّ مُحَرِّر في صحيفة، ومهما كانت خِبْرته صُخْلَة وثقافته محدودة، الكتابة عن المسرح ونقد عروضه وتحليل نصوصه. ولو جمع المرء المُراجعات النقدية التي تَكْتُبها الصُّحُف العربية، لوجد أمامه، خلا استثناءات قليلة، فَيُوضُّ من العُثَاة والرُّكَاكة والقُحَاة. ولا يَتَعَلَّق الأمر فقط بالأحكام الاعتبارية والبيزاجية، وإنّما بجهل تامٍّ بماهيّة المسرح وأسرار العمل المسرحيّ. وأنا أعرف شخصيًّا كُتَّابًا وَثَقَاة يَتَبَاهَوْنَ بأنهم لم يَدْرُسوا المسرح، ولا يَحْمِلُونَ شهادة من معهد مسرحي، وأنّ السَّليقة والإلهام هما المصدران الفنيّان اللذان يُمدانهم بالإبداع تأليفاً ونقداً.

طبعا ما كان يُمكن لهؤلاء الطفيليين على النقد والكتابة أن يتمدّدوا ويملأوا بياض الصفحات بالتأهات والتحليلات السطحية، لو كانت لدينا تقاليد ثقافية يُقدّرُها الجميع، ولا سيما المسؤولون عن الصحف والمطبوعات، وعلى كلِّ ليس هذا هو موضوعنا. ما أردت أن أقوله، هو أنّ هذا المعجم سيغدو منذ صدوره مرجعا هائلا لكلِّ مسرحي جاد يحاول أن يستكمل معرفته، وأن يُغني أدواته النظرية. كما سيكون بمثابة الضوء الكشاف الذي يفضح جهل المتنظعين للكتابة عن المسرح دون أي إعداد معرفي أو تحصيل أكاديمي.

ورغم أنّ صدور المعجم، وفي هذا الوقت بالذات، قد يبدو مفارقا لأنه يتواءم مع تراجع المسرح وتضاؤل عدد المهتمين به، لكن من جهة أخرى، قد يكون صدور المعجم جهدا كبيرا يُضاف إلى الجهود المبذولة على امتداد الوطن العربي لإنقاذ المسرح وإحياء مكانته ودوره في حياتنا التي تفتقر إلى الحوار والاحتفال والحرية.

وأنا أشكر ماري الياس وحنان قصاب حسن لأنهما صممتا على الأمل، رغم العتمة التي تَلقّنا والإحباط الذي يَسَلّنا.

كانون الأول ١٩٩٥

مُقَدِّمَة

عندما فَكَّرْنَا بمشروع مُؤَلَّف حول المسرح، كانت الفكرة الأولى التي انطلقنا منها هي ترجمة أحد المعاجم المسرحية النقدية التي صدرت باللغة الفرنسية. لكننا سرعان ما عدَلْنَا عن ذلك حين اكتشفْنَا أَنَّ عملية الترجمة لا تَقِي تمامًا بِالْعَرَض. فقد كُنَّا نريد عملًا يَتَوَجَّه لشريحة واسعة من القُرَّاء، يُلَبِّي حاجات المُهْتَمِّ الذي يَرِغِب بالاطِّلاع على مجالات المسرح، ويكون مَرِجَمًا لِلْمُخْتَصِّص الذي يُريد استكمال معلومة وتَدَقِّق فحواها. وهكذا تَبَلَّورت أبعاد المشروع وشَكُل صِياغته انطلاقًا من حُصوصية المُتلقِّي العربي الذي نَتَوَجَّه إليه.

أردنا لِمُؤَلَّفِنَا أن يكون عملًا جامِعًا يَنْطَلِق من المفاهيم النقدية التي تَرْتَبِط بِمُكوِّنات العملية المسرحية ومَراحِلها، بدءًا من مرحلة الكِتابة والإعداد وتَحْضِير العَرَض، وصولًا إلى التلقِّي. وأن يَسْتَعْرِض الأنواع والأشكال المسرحية والفنون الدرامية وأشكال العَرَض. وأن يَسْتَخْلِص المَلامح العامة للتوجُّهات المسرحية المُختلفة في العالم. وأن يَرِبط بينها من خلال وَجْهة نظر نقدية تَتَبَّنِي التطوُّر التاريخي والظُّروف الموضوعية التي أَفْرَزَتْ كُلَّ ظاهِرة مسرحية على حِدة. كذلك رَغَبْنَا أن يَشْمَلَ عملنا التوجُّهات الجديدة للفنون وللحركة النقدية، وللعلوم الإنسانية التي تَلْعَب اليوم دَوْرًا هامًّا في عمليات النُّقد والكتابة المسرحية بمعناها الواسع.

ضَمِنَ هذا الإطار العام، رَغَبْنَا أن نُبْرِز المَلامح التي اكتسبها المسرح العربي عَبر تاريخه بدءًا من مرحلة الرواد وحتى يومنا هذا، وأن نوضِّعه ضِمْنَ الحركة المسرحية العالمية دون أن نُقحمه إقحامًا يَحْدِث خَلَلًا في بُنية العمل الإجمالية.

ولقد اسْتَبَعَدْنَا منذ البداية فكرة أن نُوثِّق الأعلام البارزين في مجال التنظير والكتابة والإخراج والتُمثيل في أنحاء العالم، أو أن نَعْرِض الحركة المسرحية في كُلِّ مِنطَقة على حدة. فالتوجُّه التوثيقي يَطْلُب فريق عمل مُتنوع الاتجاهات والثقافات والاختصاصات من جهة، كما أَنَّهُ، من جهة أخرى، يَضَع المُؤَلَّف أمام مسؤولية تَقْسيم وانتقاء يُمكن أن يكون مُجْهِقًا مهما تَوَخَّى الدَقَّة والموضوعية، ناهيك عن أَنَّ ذلك التوجُّه يَرِيط أيَّ عمل بمرحلة

مُحدّدة، فيَقْد أهمية مع مُرور الزمن وتغيّر المُعطيات.

ومع ذلك، فإنّ أسلوب المُعالجة الذي اخترناه للمداخل يُغطي هذا البُعد التوثيقي بشكل أو بآخر. ففي سياق استعراض المعاني التي أخذها مفهوم ما عبر تاريخ المسرح، يرد ذكر أهم الأعمال المرتبطة به، وأبرز المسرحيين أو النقاد الذين اهتموا بأبعاده وعمِلوا في مجاله. أي أنّ القارئ يَجِد المعلومة التاريخية ضمن الإطار النقديّ.

ولقد أقرّنا خيّرًا واسعًا للعرض المسرحي في محاولة للتأكيد على أنّ المسرح ليس جنسًا من الأجناس الأدبية وإنّما هو عرض. كما قارنّا العرض المسرحي بفنون العرض المختلفة كالأوبرا والميوزك هول والسيرك والكاباريه وغيرها. ومع رغبتنا في الانفتاح على مسارح العالم، وعلى كُُلّ التجارب الجديدة التي لها علاقة بوضع الفنون اليوم، حاولنا عدم الارتباط بتجربة عالمية واحدة، وذلك من خلال إعطاء أمثلة متنوّعة وشرحها قدر الإمكان، وربط هذه التجارب بالمسرح العربيّ على مدى تاريخه.

وانطلاقًا من وعينا أنّ المُعجم، مهما كانت صياغته، لا يُمكن أن يكون بديلًا عن المراجع المُتكايل والمُختصّ في كُُلّ موضوع على حدة لأن صياغته تفترض نوعًا من الإيجاز، فقد جهدنا أن نعطي في كل موضوع من المواضيع المطروحة المفاتيح الضرورية للمُعالجة، وأن نذكر في المُشّن، وعند الضرورة، المراجع الأساسية التي تُشكّل مُحطّات هامة في تاريخ النقد المسرحي، وأن نُحيل القارئ باستمرار للمداخل الأخرى المُتعلّقة بنفس المفهوم بحيث تكون قراءتها معًا كافية لإعطاء صورة مُتكاملة عن موضوع مُحدّد.

ولقد اخترنا أن تأتي المفاهيم والمُصطلحات التي تُشكّل عناوين المداخل الرئيسية باللغات العربية والإنجليزية والفرنسية. فيما يتعلّق باللغة العربية، لم يكن هدفنا تثبيت ترجمة مُحدّدة لمُصطلح مسرحي مُعيّن، لأنّ هذا من اختصاص المؤسسات العلمية المُختصّة، وإنّما تحديد مدلوله وتطوّره على ضوء خصوصيّة المسرح في كُُلّ مِنطقة من العالم، وتفسيره بشكل واضح، واستعماله بشكل لا يتناقض مع رُوحية اللغة العربية. ونظرًا لتعدد الترجمات المَطروحة أصلًا في الخطاب النقديّ العربيّ لهذه المُصطلحات، اعتَمَدنا أكثرها دقّة، مع ذكر بقية الترجمات المُتداوَلة عند الضرورة. ومع احترامنا لعلميّة الترجمة وضرورتها، فقد حافظنا على اللفظ الأجنبيّ لبعض المُصطلحات انطلاقًا من فكرة أنّها تُستعمل كذلك في أغلب لغات العالم، وأنّ الترجمات المُفترَحة لها في اللغة العربية هي ترجمات لا تُفسّر وإنّما تُحَيّر. لكنّا في هذه الحالة راعينا أن نشرح مدلول المُصطلح بشكل دقيق وأن نُبيّن

أصله اللغوي بحيث يتسنى للمتلقى أن يستخذه بشكل صحيح فيما بعد.

من هذه المنطلقات تتوضح نوعية المداخل التي اخترناها مادة لمعجمنا، وشكل معالجة كل مدخل على حدة: من هذه المداخل ما يُشكل إطاراً عاماً، واسماً تطرقتنا ضمنه للتنبؤات النوعية المُنِيقة عنه كالمدخل المتعلق بالقطيع، وفي اللوحة والفصل والمشهد. ومن هذه المداخل أيضاً ما يُوزع ويحول إلى مداخل أخرى ترتبط به، وتُشكل التنبؤات الإقليمية والتاريخية له، كحالة المدخل المتعلق بالمرسح الشرقي، وبه ترتبط مداخل أخرى كالنو والكابوكي والكيوغن والكاتاكالتي إلخ.

عدد مداخل المعجم ٢٩١ مدخلاً مطروحة في ترتيبها الألفبائي باللغة العربية لتسهيل الرجوع إليها. في كل مدخل بدأنا من المعنى العام للمصطلح ثم انتقلنا إلى المعنى الخاص الذي قرّضه التطور التاريخي. في كثير من الأحيان كان ذلك يضطرنا للعودة إلى الأصل اللغوي للمصطلح باللاتينية واليونانية (للكلمات الفرنسية والإنجليزية) وأحياناً بالسريانية أو الفارسية (للكلمات العربية)، وذلك في حال كانت هذه العودة تُشكل إضاءة لتطور المفهوم عبر التاريخ.

ولما كانت المصطلحات والمفاهيم التي اخترناها عناوين للمداخل الرئيسية لا تغطي كل ما انبثق عن العملية المسرحية من مصطلحات، اخترنا أن نذكر هذه المصطلحات الفرعية في المتن ونشرحها، ونشير إليها بشكل طباعة مميزة بحيث ينتبه إليها القارئ. ويمكن مراجعة هذه المصطلحات الإضافية والمواضع التي وردت فيها من خلال المسرد الألفبائي الموجود في نهاية المعجم.

بالإضافة إلى ذلك تبيننا في صياغتنا للمداخل نظام إرجاع مبسط يُساعد القارئ. فإشارة النجمة * أمام كلمة ما تعني أنها عنوان مدخل رئيسي في المعجم. أما كلمة «انظر»: في المتن، فتعني ضرورة استكمال المعلومة في المدخل المشار إليه. وفي نهاية كل مدخل هناك إرجاع إلى مداخل أخرى تُشكل معاً محوراً من المحاور النقدية التي انطلقنا منها في صياغة المعجم، وهي: - الكتابة المسرحية من النص إلى العرض - المكونات الدرامية - العرض المسرحي ومكوناته - التلقي - الأنواع والأشكال المسرحية وأشكال العرض - الطقس والاحتفال وأشكال الفرجة - الفنون والمسرح - الأسلوب والطابع والتأثير - المذاهب الجمالية - مقارنة المسرح.

وطرح المحاور النقدية الرئيسية التي يتركز عليها هذا المعجم يُبين طموحنا لتوسيع هامش البحث، وربط المسرح بالفكر والفن والأدب، ومعالجة معنى المصطلح والمفهوم من منظور نقدي، والسماح للقارئ أن يستكمل البحث في مجال مُحدّد.

إنّ عملنا هذا ليس الأوّل من نوعه، فهناك أعمال هامة وسبّاقة عالجت المصطلحات المتعلّقة بمجالات الثقافة والأدب والمسرح في اللغة العربية، وكُنّا أمل في أن يكون مُعجمنا رافداً يرفّد المكتبة النقدية العربية ويُعنيها في سبيل تطوير البحث العلمي الذي بدأ يتبلور في المنطقة مؤخّراً.

ومع أنّنا رغبنا في التوصل إلى أفضل صيغة مُمكنة في الطرح والمعالجة، إلّا أنّ هناك مواضع يُمكن أن تُثير جدلاً: فقد تَوخَّينا الدقّة في ترجمة المصطلحات، لكنّ ذلك لا يمنع من وجود ترجمات أصح وأدقّ، وهو أمر يُطرح للنقاش. وقد حاولنا توسيع هامش المراجع التي انطلقنا منها، وتنويع الأمثلة مع ذكر أكثرها شهرة تلافياً للغموض في الشرح. كما حاولنا تحقيق نوع من التوازن في معالجة الظاهرة المسرحية في الشرق والغرب، ومقارنة المفاهيم المُرتبطة بالمسرح في الثقافات المختلفة، لكنّ مرجعيّتنا الفرنسية تطلّ واضحة على المُستوى المعرفي واللغوي، وحتى في شكل كتابة أسماء العُلم الأجنبية التي اخترنا أن نُوردها كما تُلفظ باللغة الفرنسية، عدا بعض الحالات النادرة.

بالنسبة للمسرح العربي كان اهتمامنا الأساسي هو النّظر إليه نظرة شموليّة تربطه بالحركة المسرحيّة في العالم وبالإشكاليّات المطروحة في المسرح العالمي. أمّا الأمثلة التي استقيناها من المسرح العربي فكانت مأخوذة من مشاهداتنا وقراءاتنا الشخصية، ولا علاقة لها بمعيّار الأهميّة، فعُدّنا ممّن أغفلنا ذكره في موضع يستحقّ أن يُذكر فيه. ولا بدّ في هذا المجال أن نُشير إلى الصّعوبة التي لاقيناها في الحصول على معلومات دقيقة تتعلّق بالمبدعين القَرَب في مجال المسرح، وعلى الأخصّ تاريخ الولادة الذي حرصنا أن نُورده أمام اسم كُلّ كاتب أو مُخرج أو عامل في مجال المسرح، وهذا يُبرّر بعض الفراغات أمام أسماء العُلم من المنطقة العربية.

بقي أن نذكّر أنّ الجهد والتفكير الذي يتطلّبه مثل هذا العمل هو شيء يفوق بكثير قدرّة شخصين يعملان معاً، وهذا ليس عُذراً نُدّرع به وإنّما اعتذار عن كُلّ ما يُمكن أن يجده القارئ من هفوات نأمل ألا تكون كثيرة.

وفي النهاية، نتوجه بالشكر إلى الصندوق الدولي لدعم الثقافة في منظمة اليونسكو لتبني هذا المشروع ومنحنا الشعار الذي يمهّر الغلاف.

كذلك نخص بالشكر الأستاذ سعد الله ونوس الذي آمن بهذا العمل وبضرورة إنجازه وأحب أن يهدينا تقديمه الثمين.

أما الآنسة غنوى معماري، فإن امتناننا لها كبير. فقد رافقت عملنا عن كثب، وناقشته معنا، وساهمت في تأمين المراجع الضرورية، وفي طباعة جزء كبير من المخطوطة. وقد كان لحضورها الملمين وتثوقها المشجع لرؤية العمل يستكمل ويستهي أكبر الأثر في إنجازه.

ولا ننسى فضل الأصدقاء الذين رجّعنا إليهم في مجالات اختصاصاتهم لتدقيق معلومة معينة، أو لتحديد معنى مصطلح ما، أو لقراءة ومناقشة بعض المقاطع، وشكرنا لهم كبير.

أما أفراد عائلتنا الذين تابعوا عملنا بمحبة وإيمان، فقد كان لتشجيعهم ودعمهم المعنوي وثقتهم بنا أفضل الأثر في جعل هذا العمل يرى النور. وقد كانت روح الدعاة التي بثها من حولنا أولادنا عمر وهيل الفالح، ويسان ويزن الشريف، وقصات قرح أضفت المتعة على الجهد، وأملتنا بالشجاعة لكي نكمل، فلهم حُبنا.

وفي النهاية نُقدّم عملنا هذا هدية لفارس الصغير الذي وُلد مع المعجم ولعب بأوراقه لاهياً عن خوفنا من ضياعها، وهو اليوم في عامه الرابع.

ماري الياس وحنان قصاب حسن

دمشق كانون الثاني ١٩٩٦

المقدمة

السَّيَّات من هذا القرن كَجُزء من رَدَّة الفِعْل على تَوَجُّه التَّخْطُّص والعمل القائم على التَّراتب في المُجْتَمع التَّكْنُولُجِي في الدُّول الرَّاسِمَالِيَّة، وهذا يُبَرِّز انتشارها في بلدان يُمَثِّل أمريكا وكندا وأوروبا الغربيَّة. كما أنَّها تَرافقت بِمُحاوَلَة استعادة شكل الحَيَاة الجَماعِيَّة والبَحْث عن الأخلاقِيَّات الخاصَّة بالمُجموعَة ومُحاوَلَة إلْغَاء الفُروق بين الفَنِّ والحَيَاة وَتَحْقِيق التَّضامُن بينهما. تُعَبِّر التَّجَرِبَة الإِيطَالِيَّة وِثَالاً هامّاً على هذا التَّوجُّه المَسْرَحِيّ لأنَّ بعض فِرَق الإِبداع الجَماعِيّ فيها مثل فرقة *Il Gruppo della Rocca* ظهرت بعد أحداث ١٩٦٨ على شكل تَعاوُنِيَّات مَسْرَحِيَّة كَسَّرت الشَّكل التَّقليديّ للمَسرح وشكَّلت رَفَقاً للمركزيَّة، أي تقديم العُرُوض المَسْرَحِيَّة في العاصِمَة وحدها. من جِهَة أُخْرَى تُعَبِّر صِيغة الإِبداع الجَماعِيّ مُحاوَلَة للخُروج من أَطَر المَسرح التَّقليديّ الذي يَبْحُث عن تَحْقِيق الرُّبُح التَّجاريّ، ووسيلة للتَّخْطُّص من أزمَة النَصِّ والبروتوار، وَرَدَّة فِعْل على طُغْيَان المُخْرِج. فَمَعَ العمل الجَماعِيّ عاد المُمَثِّل لِيَحْتَلَّ مَرَكز الصُّدْرَة في عُرُوض الفِرَق التي تَتَبَّعت هذا الأسلوب، وعاد ارتجال المُمَثِّل لِيُشكِّل أَماس بِناء العمل المَسْرَحِيّ. من أَهمِّ الفِرَق التي مارست أسلوب الإِبداع الجَماعِيّ هذا فرقة اللِيغَن *Living Theatre* التي أسَّسها في الخَمسينات في نِيويورك جُوليان بيك *J. Beck* (١٩٣٥-) وجُوديت مالينا *J. Malina*

■ الإبداع الجَماعِيّ Collective creation *Création Collective*

أَسلوب في تَحْضِير العُرُض المَسْرَحِيّ يَقوم على مُشارَكَة مُجموعَة من الأشخاص مُتعدِّدي المَوَاقِع والإِمكانيَّات (كَاتِب، مُخْرِج، دِراماتُورج، سِينُوغراف، وَمُجَمِّل المُمَثِّلِين والعاملين في المَسرح) يَعملون مَعاً في إطار فرقة مَسْرَحِيَّة. وأَسلوب العمل الجَماعِيّ هذا لا يَسْتَد على مَبْدَأ توزيع المُهَمَّات التَّقليديّ، وإنَّما يَقوم على المُشارَكَة في كافَّة مَراحِل تَحْضِير العمل. ولأنَّ التَّدرِبات في هذا النُّوع من العمل تَكسِب طائِماً إِبْداعِيّاً، تُطَلَّق في بعض الأحيان على هذه التَّجارب اسم مَسرح البروقَة الخَلَّاقَة. وِصِيغة العمل الجَماعِيّ لا تَنفِي ضَرُورَة وُجُود مَدِير للفرقة أو مُخْرِج أو دِراماتُورج يَقوم بِعَمَلِيَّة الرُّبُط بين اقْتِراحات المُمَثِّلِين وإِدارة العمل، وذلك لِضَرُورَة توحيد الرُّؤْيَة في نِهاية المَطاف للخُروج بِعُرُض مُتكامِل. وهذا الأسلوب في العمل قَدِيم عَرَفَتْهُ فِرَق الفِرَق المَسْرَحِيَّة في المَاضِي ومِثْل الكُومِيديا دِيلالاتِه* الجَوَّالَة وفِرَق المُمَثِّلِين الإِيطالِيِّين في القَرْنين السَّادس عشر والسَّابع عشر في إِيْطالِيا ودُول أوروپا، وفرقة موليير *Molière* (١٦٢٢-١٦٧٣) في القَرْن السَّابع عشر في فرنسا، وفرقة الماينتن *Meiningen* في القَرْن التاسع عشر في ألمانيا. عادت صِيغة الإِبداع الجَماعِيّ لِلظُّهور في

- ارتبطت صيغة الإبداع الجماعي بصيغة التجريب* في المختبرات والمختبرات المسرحية حيث يكون العمل المسرحي نتاج التقاء خبرات متنوعة، وحيث تكون مرحلة الإعداد للعرض أهم من العرض ذاته، كما هو الحال في مختبر البولوني جيرزي غروتوفسكي J. Grotowski (١٩٣٣-).

- على الصعيد التعليمي، تعتبر صيغة العمل الجماعي أسلوباً هاماً يُعتمد في المعاهد المسرحية المختصة لإعداد ممثل مبدع قادر بمفرده على القيام عند الضرورة بكافة مراحل الإعداد للعرض مسرحي ما.

في العالم العربي، عرفت صيغة الإبداع الجماعي ضمن توجه التجريب والتجديد اعتباراً من الستينات من هذا القرن. وقد كانت في بعض الأحيان وسيلة للخروج من مأزق غياب الكوادر المختصة وعدم توفر نصوص مسرحية ملائمة. من التجارب الأولى في العمل الجماعي مُحترف بيروت للمسرح في لبنان الذي أسسه في الستينات روجيه عساف (١٩٤١-) ونضال الأشقر وعول فيه جلال خوري (١٩٣٤-) وعصام محفوظ (١٩٣٩-)، وفرقة الحكواتي التي يديرها في القدس فرانسوا أبو سالم، وفرقة بلالين في الضفة الغربية، وفرقة الحكواتي التي يديرها في لبنان روجيه عساف، وفرقة مسرح البحر وفرقة مسرح كراكوز التي أدارها عبد الرحمن كاكبي في الجزائر.

انظر: الإخراج، الفرقة المسرحية.

■ أبولوني / ديونيزي Apollonian / Dionysiac
Apollinien / Dionysiaque

نسبة إلى أبولو Apollon إله الموسيقى والفن، وديونيزوس Dionysos إله الخمر والنشوة

(١٩٢٧-)، وفرقة Performing Group التي يديرها المخرج والمُنظر الأمريكي ريتشارد شينر R. Schechner (١٩٣٤-) وفرقة البريد أند بايت Bread and Puppet التي أسسها المخرج الأمريكي بيتر شومان P. Schumann، وفرقة مسرح الشمس Théâtre du Soleil التي تديرها المخرجة الفرنسية آريان منوشكين A. Mnouchkine (١٩٣٩-). وقد عرفت هذه التجارب أوجها في السبعينات والثمانينات ثم انحسرت في التسعينات من هذا القرن. يأخذ العمل الجماعي ضمن الفرق المسرحية صيغاً مختلفة منها:

- الانطلاق من إعداد نص مسرحي باتجاه تحقيق عرض، وهذا ما نجده على سبيل المثال في تجربة فرقة شكسبير الملكية Royal Shakespeare Company في عرض مسرحية «نيكولاس نيكلي» المأخوذة عن رواية الإنجليزي تشارلز ديكنز Ch. Dickens حيث تم إعداد نص العرض انطلاقاً من تراكم المحاولات الارتجالية للفرقة أثناء التدريبات وبإشراف دراماتورج قام بتوثيق التجربة وتسجيلها في نص.

- الانطلاق من فكرة مُحددة وصياغة النص والعرض في آنٍ معاً كما هو الحال في تجربة فرقة مسرح الشمس في عروضها عن الثورة الفرنسية والتي حملت عناوين «١٧٨٩» و«١٧٩٣» و«العصر الذهبي»، وتجربة فرقة الليغنت في عرض «الجنة الآن» عام ١٩٦٨.

- اعتماد الإبداع الجماعي كاسلوب إخراجي، وهذا ما حققته آريان منوشكين في ثلاثية «الأورستية» حيث لم يجر أي تعديل على النص، لكن البحث عن صيغة إخراجية كان عملاً جماعياً ساهمت فيه الفرقة ككل.

في الأساطير اليونانية القديمة.

والمُقَارَنَة بين أبولو وديونيزوس وما يَرْتَبِطُ بهما على مُستوى الفنِّ والأدب تعود إلى الفيلسوف الألمانيَّ فريدريك نيتشه F. Nietzsche (١٨٤٤-١٩٠٠) الذي انطلق في كتابه «ولادة التراجيديا» (١٨٧٢) من هذه المُقَارَنَة، ليَصِلَ إلى تحديد اتجاهين رئيسيين في الفنِّ: فالأبولوني هو سِمَة ما يَتَّصِفُ بالاعتدال والانسجام ومَعْرِفَة الذات وتُحْدِدها، وهو حَسَبَ نيتشه مَنَعُ الفنِّ الكلاسيكيِّ المُحَدَّدُ بِقَوَاعِدٍ وَأَطْرٍ واضحة تُورِّثُ من الصِّفَاتِ المذكورة.

أما الديونيزي فهو سِمَة ما يَخْرُجُ عن الشَّكْلِ المُضْبُوطِ بِقَوَاعِدٍ، وما يَنبُجُ عن الشُّعُورِ بِاللَّذَّةِ والألم ويَخْلُقُ عند مُتَلَقِّيهِ شُعُورًا بِالْمُعْتَمَةِ أو الرُّعْبِ على المُستويين الجسديِّ والانفعاليِّ، ويَربِطُهُ نيتشه بالفنِّ الرومانسيِّ وبنيار الباروك* في الفنِّ. وقد اعتَبَرَ نيتشه الدراما الفاعنيرية (نسبة إلى المُوسِيقِيِّ الألمانيِّ ريتشارد فاغنر R. Wagner ١٨١٣-١٨٨٣) النُّمُودَجَ الأَكْمَلَ لانتقاء الأبولوني والديونيزي في عمل واحد (انظر مسرح شامل).

كذلك يَطْرَحُ نيتشه فكرة أَنَّ التراجيديا* اليونانية التي تَتَّسِمُ عادةً بالانْتِزَاعَ والاعتدال ليست إنتاجًا خالصًا من العقل والتَّعَقُّلِ، وإنَّما هي مَزِيجٌ من مَبْدَينِ مُتَنَاقِضَيْنِ وَمُتَعَاوِلَيْنِ جَدْلِيًّا لا يُمكن أن يُوْجَدَ أحدهما دون الآخر، بل يتكاملان مِمَّا يَضمِنُ العمل الفَنِّيُّ الواحد، ويعني بهما التَّعَقُّلُ الأبولونيُّ والفَرْحُ الصَّخْبُ الديونيزي الذي يَتَّسِمُ بِالْمُفْرِغِ.

وتَحْلِيلُ نيتشه هذا يَسمَى إلى توضيح قُوَرِ القُوَى العُفُويَّةِ الغريزيَّةِ ودور المُحَاكَمَةِ العقلانيَّةِ في تَرْكِيبَةِ العمل الفَنِّيِّ على اعتبار أَنَّ الإبداع يتولَّدُ ويتَطَوَّرُ من خلال العلاقة بين هَلِينِ

الاتجاهين.

■ الاحتفال

Ceremony

Cérémonie

كلمة احتفال Cérémonie مأخوذة من اللاتينية caeremonia التي تعني الصُّفَة المُقدَّمة. والاحتفال هو فِعْلٌ على دَرَجَة من الوَقَارِ والجَدِّيَّةِ يَرمي إلى تَكْرِيسِ عِبَادَةِ دِينَةٍ كَالْقُدَّاسِ، أو مُنَاسَبَاتِ اجتماعيَّة كَأعياد الميلاد والزَّوَاجِ، أو سياسيَّة كَاجتماعات الانتخابيَّة، أو وطنيَّة كَالأعياد القوميَّة، أو رياضيَّة كَالألعاب الأولمبيَّة وعُروض تشجيع الفِرَقِ الرياضيَّة إلخ. والاحتفال بأنواعه يَستدعي المُشاركة وبالتالي الاجتماع بالآخرين، وله برنامج وقواعد تُوضَع سَلَفًا وتُحدَّدُ مَسَارَهُ وتُشكَّلُ زَوَامِرُ* مُعيَّنة تُؤثِّرُ مَعْرِفَتَهُ في دَرَجَة مُتَابَعَةِ المُشَارِكِ في الاحتفال. ومُجموعَةُ القواعد التي تُحدَّدُ برنامج الاحتفال وتُشَمَّلُ مَسَارَهُ هي ما يَسمَى الطَّائِعُ الاحتفاليُّ Le Cérémonial.

المُشارِكُ بالاحتفال والمُتَفَرِّجُ:

إنَّ عَلاقة المُشَارِكِ بما يُؤدِّيهِ هي عَلاقة تَرْكِيزٍ نَفْسِيٍّ ودُخُولٍ في الاحتفال بشكل كامل، وفي هذه الحالة يجب التَّمييز بين المُشَارِكِ الذي يُؤدِّي قُوَرًا في الاحتفال، وبين مَنْ يَبْقَى مُتَفَرِّجًا يُراقِبُ الاحتفال من الخارج. ووجود مثل هذا المُتَفَرِّجِ الغريب يحوِّلُ الاحتفال مِمَّا كانت دَرَجَة جَدِّيَّتِهِ وأهميَّتِهِ إلى فُرْجَةٍ، لانه يَقْرَضُ بشكل تَلَقُّافِيٍّ وجود خَيْرَيْنِ هما حَزَرُ الأداء وحَزَرُ الفُرْجَةِ. وهذا هو الفَرْقُ بين المُستَمِعِ المُتَحَمِّسِ للمُخْطَبِ وآرائِهِ في اجتماع سياسيٍّ (مُشارِك) وبين عَايِرِ السَّبِيلِ الذي يَأْتِي بِدافع الفُضُولِ، فهو يَمُرُّ في الاحتفال ويَبْقَى غريبًا عَنهُ (مُتَفَرِّج).

الاحتفال والمُسرَّح:

ومع أنَّ الاحتفال لا يُشكِّل بالنسبة للمشاركة به حالة مُسرَّحية لغياب هذين الخيَزين، فإنَّ الاحتفال ببرنامجهِ ومُساوهِ المُحدَّدَين، يُفترض نوعًا من توزيع الأدوار والالتزام بالقواعد، وذلك ما يُعطيه طابعًا خاصًا ويُضفي عليه صِفة المُسرَّحة* (انظر الطقوس، احتفالي/ طقسي - مسرح).

الاحتفال والطقس:

يتقاطع الاحتفال مع الطقس* لأنَّ الطقس هو احتفال قوامه الأساسي التكرار وله صِفة القدسية، والطقس هو احتفال فيه استعادة لحدِّث يتحوَّل إلى أسطورة مع مرور الزمن. وما زال الجدَل قائمًا حول إنَّ كانت الاحتفالات هي التي أفرزَت الطقوس أو العكس (انظر الطقس).

الاحتفال والكرنفال:

الكرنفال* هو احتفال فيه هائش كبير من الحرِّية لأنه يُعطي فسحة أكبر للهو مع التزامه بأعراف مُحدَّدة. وبالتالي فإنَّ علاقة «أنا» المُشارك باللَّعب في الكرنفال تكون مُختلفة لوجود التَّنكر الذي يُعطي هائمًا أكبر من المُرثية، وهي عكس علاقة «أنا» المُشارك بالاحتفال الجدي، والتي تُفترض الدُخول الكامل بالدور والالتزام بالقواعد.

الاحتفال والحياة اليوميَّة:

مع تَطوُّر الدِّراسات الاجتماعية والأبحاث حول مفهومي الاحتفال والطقس في المُجتمعات البِلانيَّة والحديثة، صار هناك توجُّه واضح للبحث عن الخلود التي تفصيل بين ما هو مُسرَّحي وما هو اجتماعي. فقد تميَّز عالم

الاجتماع الفرنسي جان دوفينيو J. Duvignaud بين الاحتفال الدرامي والاحتفال الاجتماعي، وبين صُعوبة تحديد الهامش بينهما. وقد اعتمد في ذلك على دراسات الباحث الفرنسي جورج غورفيتش G. Gurvitch حول هذا الموضوع.

دَّعَب الباحث الأمريكي إروين كوفمان E. Coffman بعيدًا في هذا المجال فَرَفَض الحدود المعروفة للتمييز بين ما هو مُسرَّحي وغير مُسرَّحي، وقال بأنَّ كُلَّ مظاهر النشاط الإنساني اليوميَّة - وحتى تلك ذات الطابع الفردي البحت - هي مظاهر استعراضية لأنَّ الحياة الاجتماعية مُبرمجة بناءً على قواعد تُصنَّف تُشكِّل رَوازم لها طابع لُثمي ludique، وبالتالي فإنَّ كُلَّ نشاط اجتماعي فيه جُزء من الاحتفالية، وبالتالي من المُسرَّحة (انظر الأنثروبولوجيا والمسرح وسوسيولوجيا المسرح).

انظر: الطقس، الكرنفال، احتفالي/ طقسي (مسرح -).

■ احتفالي/ طقسي (مُسرَّح -) Ritual theatre
Théâtre rituel

المُسرَّح الاحتفالي / الطقسي هي تسمية لمسرح يُحاول أن يُعطي لنفسه وظيفة قريبة من الطقس أو الاحتفال في المُجتمع من خلال استعارة شكلهما وظيفتهما علاقة المُشارك بهما. لكنَّ ذلك لا ينفي وجود حدود واضحة بين هذا المسرح وبين الطقس* والاحتفال*.

لقد بات من المعروف اليوم أنَّ الطقوس والاحتفالات تُشكِّل أصول المسرح. وقد شكَّل كتاب «ولادة التراجيديا» (١٨٧٢) الذي نُشره الفيلسوف الألماني فردريك نيتشه F. Nietzsche (١٨٤٤-١٩٠٠) محطة هامة في بُلورة هذه النظرة، إذ اعتبر أنَّ أداء البَوق اليونانيَّة من

١- انخلاق الزمن* والفضاء* على الفعل الدرامي* بشكل يكون فيه الفضل مع الحياة اليومية كبيراً.

٢- استخدام الأعراف* والروامز* بكثافة بحيث تغطي على عناصر العرض الأخرى.

٣- استعارة شكل المسرح القديم إما من خلال جمع عدة مسرحيات لكاتب في عرض واحد على شكل ثلاثية* أو رباعية* مسرحية، أو من خلال تقديم عروض طويلة زمنياً كما في الماضي، أو من خلال استخدام أمكنة مسرحية جديدة توحى بالطابع الطقسي مثل الكنائس والأديرة والمقصور. في هذه الحالات، يبقى جوهر الطقس غائباً لأن ما يُستعار منه هو الشكل فقط من أجل إدهاش المُشّرح.

- الفئة الثانية تشمل العروض التي تقوم على مبدأ القدسيّ، وتستعير من الطقوس ومن الأشكال المسرحية القديمة، ومن المَوَاقب الدينية شكلها ومضمونها وجوهر العلاقة التي تخلقها لدى المُشارك، وهي حالة من الاستغراق قد تصل إلى حد النشوة أو الموجد *Transe* أي أنّ المُمثل فيها يكون وسيطاً بين عالم ملموس وعالم غيبي.

يُعتبر الفرنسي أنطونان آرتو A. Artaud (١٨٩٦-١٩٤٨) من أهم من دَعُوا إلى العودة إلى الطقوس وإلى خلق المسرح الاحتفالي الطقسي عبر أسلوب عمل متكامل. وقد بلور هذه الفكرة من بعده وحققها فعلياً البولوني جيرزي غروتوفسكي J. Grotowski (١٩٢٣-)، وخاصة في المرحلة الثانية من مساره المسرحي عندما شكّك عقله على المُمثل فطالبه باكتشاف داخله وذاته للانتقال ممّا هو معروف إلى ما هو مجهول من خلال ما أسماه الطقوس الروحاني ذو

نشيد وظواف ورقص قد سبق ظهور المسرح، وهو منبع الطابع القدسي للتراجيديا*.

شهد المسرح الغربي عبر تاريخه محاولات كثيرة للعودة إلى هذه الأصول. وقد صارت هذه المحاولات في القرن العشرين توجّهاً واضح المعالم عندما ارتبطت بالرغبة في البحث عن صيغ جديدة لتضيق الظاهرة المسرحية، وبالحنين إلى الأشكال القديمة التي رافقت ولادة المسرح، وبمحاولة الاستفادة من طقوس واحتفالات لا زالت تمارس بشكلها البدائي في حضارات أخرى مثل طقوس الشامانية (الشامان رجل دين وسيط يُحقق من خلال جسده التواصل بين الإنسان والقوى الخارقة)، وطقوس القدود *Vaudou* والزار لاستحضار أو طرد الأرواح، وحلقات التعزية والمولودية، والاحتفالات الفرعونية القديمة التي تُسمى الدراما الإثنية *Ethnodrame*. كما ظهرت محاولات للاستيعاء من أشكال المسرح الشرقي* التقليدي الذي ظلّ محافظاً على طبيعته الاحتفالية مثل التوت* والكاوبوكي* في اليابان، ومن الرقص الطقوسي في الهند المُسمّى كاتاكالي*.

من ناحية أخرى توافقت هذه العودة إلى الأصول بظهور دراسات في مجال الأنثروبولوجيا* والسوسولوجيا* اهتمت بالاحتفال كظاهرة، نذكر منها دراسات كلود ليفي شتراوس C.L. Strauss وغيره.

أخذ المسرح الاحتفالي صيغاً متعددة يُمكن أن نُصنّفها إلى فئتين أساسيتين:

- الفئة الأولى تستعير من الطقوس شكله فتضع المسرح في قالب احتفالي تغطي عليه المسرح* وتستخدم أسلوباً إخراجياً يُحوّل النصوص التقليدية إلى عروض طقوسية من خلال:

الكريم برشيد (١٩٤٣-) وجماعة الاحتفاليين بين عامي ١٩٧٦ و ١٩٧٩، وفيها يربط برشيد بين الاحتفال والحفلة أو العيد، على أساس أن الناس في العيد *La Fête* يخرقون مأل الحياة العادية، وأن الحفلة هي لحظة فيها رُخم خاص لأنها تفترض نوعاً من التمرد على الحدود القمعية للحياة اليومية. تدعو هذه البيانات إلى جعل المسرح عيداً من الأعياد المتكررة والمتنوعة ليكتسب الاعتراف الشعبي، ويصبح ظاهرة شعبية لها حرمتها وقديسيها وطقوسها ومكانتها في الوجدان الشعبي وفي عادات الناس وأخلاقهم. يستند هذا المسرح الاحتفالي على نصوص تستمد حداثاً معيناً من الماضي وتقدمه في أمكنة ترتبط بهذا الحدث، وتحقق الدمج ما بين اليومي الشعاش وبين الطابع الاحتفالي *Le Cérémonial*، وهذا ما تدل عليه عناوين المسرحيات الاحتفالية التي هي أسماء شخصيات لها علاقة بالذاكرة الجماعية مثل سيدي عبد الرحمن بن مجدوب وبديع الزمان الهمداني. والمسرح الاحتفالي صيغة ترفض شكل الملهة الإيطالية. وما يستدعيه من علاقات تلقى، فهو يحاول إدهاش المتفرج والتعامل مع خصوصيته كمفرج عربي، كما يرمي إلى ربط المسرح بالوجدان الشعبي من خلال تبني هيكليّة الاحتفال اليومي واستعادة أشكال مسرحية أو شبه مسرحية قديمة وبث صيغة السامر* في مصر، وأغلب التقاليد الاحتفالية التي كانت موجودة منذ القرن الثامن عشر في مدينة مراكش المغربية مثل عرض البساط بشخصياته التنعلية، والحلقة *Halqa* بما تحتويه من منوعات، وعروض سلطان الطلبة* الكرفالية. أهم من استثمر ودوج لهذه الصيغ المسرحية الاحتفالية في المغرب الطيب الصديقي (١٩٣٧-) وعبد الكريم برشيد

الطابع الصوفي؟ (انظر مسرح القسوة، المسرح الفقير).

كان للمبادئ التي وضعها آرتو وغروتوفسكي تأثيرها على تجارب لاجفة لها منظورها الخاص، لكن أغلب هذه التجارب ارتكزت على شكل الطقس أكثر من مضمونه. من هذه التجارب فرقة الليخن *Living Theatre* وفرقة لاماما *La Mama* النيويوركية في أمريكا وغيرها من الفرق التي اتّدت على طابع المشاركة في العروض المسرحية، وفرقة مسرح الشمس *Théâtre du soleil* الفرنسية التي استعادت أو استخدمت بعض الصيغ الطقوسية في خلق مسرح مختلف.

يعد البولوني تادوز كانتور *T. Kantor* (١٩١٥-١٩٩٠) أيضاً من المخرجين الذين قدموا مسرحاً طقسياً ولكن بطريقة مختلفة. فهو لم يركز على الأسطورة أو على نص بدائي، ولم يتبع أسلوب عقل يطبق على الممثل، وإنما حول الأمور الحياتية اليومية الصغيرة إلى طقوس جعلها تصب في النهاية في فكرة الموت. ويمكن أن نعتبر مسرح كانتور نموذجاً للمسرح الذي يستعير من الطقس شكله لكنه يختلف عنه بالجوهري.

الإحتفالية في المسرح العربي:

ظهر مفهوم الاحتفالية في المسرح العربي في مرحلة الستينات ضمن محاولة ربط المسرح بما هو أصيل من تقاليد المنطقة وتحديد وظيفته في المجتمع، وضمن الرغبة في خلق شكل مسرح تحريري*. وقد أطلق عليه دعائه اسم المسرح الاحتفالي. وقد ظهر هذا التوجه بالأساس في المغرب ثم في تونس وأعلن عن نفسه وأهدافه من خلال مجموعة بيانات كتبها المغربي عبد

التشكيل الحركي إلى جانب كلمات أخرى تدلّ على الإخراج بمعنى الأشمل.

هناك كلمة أخرى في اللغة الفرنسية كانت سائدة قبل أن يشيع استخدام مصطلح الإخراج هي الإدارة الفنية *Régie*، وما زالت تستعمل حتى اليوم لوصف العملية المتعلقة بالجانب الفني والإداري وإبقاء الممثلين، وفي اللغة الألمانية ما زال المخرج يُسمى *Regisseur*.

يشمل الإخراج بمعنى المعاصر العمليات التالية:

- إدارة الممثل وتحديد طابع الأداء.
- تقديم قراءة محدّدة للنص والتعبير عن المعاني الكامنة فيه من خلال أدوات يتبنّاها العرض، وتحديد أسلوب العرض.
- توضيح الحدث الدرامي أو مُعطيات النص في فضاء ما، وترتيب عناصره والتشويق بين مختلف مكونات العرض.
- التنسيق بين مختلف العاملين في مجال بناء العرض المسرحي من أجل تشكيل الوحدة العضوية للعرض المسرحي.
- على الرغم من أن المخرج كشخص مُستقل له وظيفته المحدّدة لم يُعرف إلا في أواخر القرن الماضي، إلا أن الاهتمام بإخراج العرض المسرحي وكيفية تقديمه على الحشبة كان موجوداً بشكل أو بآخر في المسرح على مدى تاريخه. يدلّ على ذلك وجود الإرشادات الإخراجية فيمن النصوص، ووجود أعراف مسرحية تُحدّد أسلوب العرض في كلّ الحضارات التي عرّفت المسرح:
- في المسرح الشرقي التقليدي (مسرحيات النور والكابوكي إلخ) حيث توجد أعراف صارمة وثابتة تُحدّد شكل العرض، انتضت

وعبد السلام الشرايبي، وفي تونس عز الدين المدني (١٩٣٨-)، وفي العراق قاسم محمد (١٩٣٥-) الذي ربط في عروضه بين المسرح الحديث ومفهوم السوق كصيغة احتفالية.

لكنّ هذه التجارب في المسرح الاحتفالي ظلّت شكلاً من أشكال التجريب في المسرح، ولم تُثبت تقاليد دائمة. انظر: الطقّس، الاحتفال.

■ الإخراج

Stage directing

Mise en scène

مصطلح مسرحي ظهر مع تبلور العملية الإخراجية كوظيفة مُستقلة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

ومصطلح الإخراج بالمعنى الواسع للكلمة يدلّ على تنظيم مجمل مكونات العرض من ديكور وموسيقى وإضاءة وأسلوب الأداء والحركة إلخ وصياغتها بشكل مُشهدي. وهذه العملية يُمكن أن تُصِل إلى حدّ تقديم رؤية متكاملة للمسرحية هي رؤية المخرج وتحويله.

في البداية كان الإخراج عملية ثانية لاحقة للنص المسرحي تُعنى بتحويله إلى عرض، لكنها ما لبثت أن أخذت أهمية جعلتها في بعض الأحيان تكتسب استقلالية كاملة عن النص.

في اللغة الفرنسية تُعني كلمة الميزانسين *Mise en scène* حرفياً «التوضيع على الحشبة»، وقد استُخدم هذا المصطلح لأول مرة في عام ١٨٢٠ حيث كان الإخراج وقتها يُعنى تنظيم التشكيل الحركي للممثلين، ثم صار مع تطوّر مفهوم الإخراج يدلّ على مجمل العملية الإخراجية. ومع ذلك، ظلّت كلمة ميزانسين الفرنسية مُستخدمة في بقية اللغات للدلالة على

الإقبال على العروض الباهرة، ومع كل التحولات التي طرأت على الأنواع المسرحية وقرضت اهتماماً أكبر بالعروض المسرحية كشؤون أساسية.

كما ترافق ظهور الإخراج مع افتتاح البلدان الأوروبية على بعضها في مجال المسرح والتعرف على التلامح الإقليمية للمسرح في كل بلد من البلدان من خلال جولات الفرق وعلى الأخص فرقة الدوق ماينتنغ من Meiningen التي تأسست في ألمانيا عام ١٨٦٦ وجات في أوروبا بين ١٨٧٤ و ١٨٩٠ واعتُبرت مُجددة في أسلوب العرض، وفي تحقيق رؤية متكاملة له.

من التأثيرات التي ينبغي التوقف عندها، والتي لعبت دورها في تطور الإخراج قبل ظهور المفهوم بحد ذاته ما كتبه وحققه الموسيقي الألماني ريتشارد فاغنر R. Wagner (١٨١٣-١٨٨٣) حين أجرى تعديلات هامة على أسلوب العرض من خلال زبط الإضاءة بالشخصيات والمواقف الدرامية (انظر المسرح الشامل).

كذلك كان لظهور السينما دوره في بلورة عملية الإخراج. إذ إن السينما منذ ولادتها كانت فن المخرج. وقد شكّلت الحافز للمسرح لكي يُحدّد خصوصيته ويُعزّز أساليبه.

يُعتبر المسرحي الفرنسي أندريه أنطوان A. Antoine (١٨٥٨-١٩٤٣) الذي أسس المسرح الحرّ في باريس عام ١٨٨٧ أول مخرج في أوروبا. كما أن كتاباته المنشورة في «أحاديث حول الإخراج» (١٩٠٣) تُعتبر وثيقة هامة حول بداية التفكير بالإخراج كوظيفة مُستقلة. ارتبطت أفكار أنطوان بالواقعية والطبيعية التي تجلّت في أعماله من خلال الالتزام باللقّة التأويخية في العرض وزُفّص اللوحة الخلفية المرسومة بطريقة خداع البصر

الحاجة لعملية الإخراج ولم تظهر إلا مع توسيع الربرتوار في العصر الحديث.

- في المسرح اليوناني القديم، كان تنفيذ العرض يقع على عاتق الكاتب. ولذلك كانت النصوص تُكتب بناء على شكل المكان والإمكانات التقنية المتوفرة عندئذ، وقد تحدّث أرسطو Aristotle (٣٨٤-٣٢٢ ق.م) في كتابه «فن الشعر» عن ترتيب المناظر والحوال كجزء من العملية المسرحية.

- يُبيّن تاريخ العرض المسرحي في القرون الوسطى في الغرب أن الاهتمام بتنظيم مسار العرض كان كبيراً. وكان يقع على عاتق شخص يُكلّف بذلك هو مدير اللعبة Meneur de jeu، ثم صار يقوم بهذه المهمة الكاتب نفسه أو المُمثل الأول أو مدير الفرقة المسرحية أو الومماري والرّسام المسؤول عن الديكور. في تطوّر لاحق، صار شكل العرض يُبيّن في نص مكتوب يُشَل السيناريو في الكوميديا ديلارته، أو نشرة التعليمات Cahier de régie التي تحتوي على معلومات تقنية تفصيلية. وأول نشرة من هذا النوع هي التي كتبها المسرحي ألبرت ألبرت Albertin في القرن التاسع عشر لمسرحية ألكسندر دوماس A. Dumas (١٨٠٢-١٨٧٠) «هنري الثالث وبلاطه».

ظهور الإخراج وتكوّره:

ترافق ظهور الإخراج في نهاية القرن التاسع عشر مع تطوّر المسرح وتقنياته واستخدام الإضاءة الكهربائية في عام ١٨٨٠، وأجهزة الصوت المتطورة لإحداث المؤثرات السمعية، ومع زيادة عدد الصالات، والتعزّز الذي حصل في تركيبة الجمهور وتوزّعه وفوقه من حيث

ومناقض للواقعية يقوم على إعلان الأدوات المسرحية بدلاً من إخفائها كما دُرِجَت العادة في المسرح الواقعي. تطوّر هذا التوجّه في روسيا على الأخص، وفي ألمانيا وفرنسا. ويُعتبر عَرَضُ المُخرج الفرنسي أورليان لونييه *Poe A. Lugné* (١٨٦٩-١٩٤٠) لمسرحية ألفريد جاري *Jarry A.* (١٨٧٣-١٩٠٧) «أوبو ملكاً» أوّل عَرَضٍ مسرحي يُعلن المسرحية»، وهو المفهوم الذي أَكَلَّه في روسيا بشكل نظريّ المُخرج نيقولايف *N. Evreinov* (١٨٧٩-١٩٥٣).

في ألمانيا تَبَلَّوَر هذا التوجّه ضمن تيار الرمزية، وتطوّر مع التعبيرية التي تجلّت معالمها في تأثيرات الفنون التشكيلية على المَرَض المسرحي، وفي التخفيف من أهمية النص وطرح تساؤلات جديدة حول الفضاء المسرحي والديكور. تدخل ضمن هذا الإطار أعمال المُخرج السويسري أدولف آبيا *A. Appia* (١٨٦٢-١٩٢٨) والإنجليزي غوردون كريغ *G. Craig* (١٨٧٢-١٩٦٦)، والنسائي ماكس راينهارد *M. Reinhardt* (١٨٧٣-١٩٤٣) وغيرهم ممّن دَعَا إلى التخلّي عن مبدأ التصوير الإيقوني للواقع كهدف رئيسي للمسرح، وإلى طَرَح المسرح كفن له مَرَجِيّته الخاصة. يُعتبر المُخرج الروسي فيسولود ميرخولد *V. Meyerhold* (١٨٧٤-١٩٤٠) وبعده ألكسندر تايروف *A. Tairov* (١٨٨٥-١٩٥٠) مُجدِّدَيْن على صعيد الإخراج. فقد أقد هذان المُخرجان على الأسلوب والأشلية، وأبرزوا الأعراف التي تُعلن المسرحية كركزة فُعل على الواقعية التي يُمَثِّلها ستانيسلافسكي. كما أنهما اعتبرا أنّ العَرَض ليس مُجرّد ترجمة للنص على الحُفّة، وإنّما عملية مُستقلّة تُعطي لكلّ عمل أسلوبه

Trompe l'œil، واستخدام أغراض حقيقية مأخوذة من الواقع اليومي على الحُفّة لتحقيق أكبر قدر من الإيهام. كما أنّ أنطوان لم يَعتبر المُمثّل مُجرّد أداة لإلقاء النصّ فقد اهتمّ بِمَرَكَة جَسَدِهِ وبخُصُوه على الحُفّة.

انتشرت أفكار أنطوان بشكل سريع في كلّ أوروبا. وكان لها تأثيرها الملموس وعلى الأخص في السّنوات الثلاثين الأخيرة من القرن التاسع عشر. ففي ألمانيا ظهر تأثيره في أعمال الناقد المسرحي أوتو براهم *Otto Brahm* (١٨٥٦-١٩١٢) الذي أدار فرقة «المسرح الحرّ» الألمانية *Freie Bühne*. كما أنّ المسرحيين الروسيين كونستانتين ستانيسلافسكي *C. Stanislavski* (١٨٦٣-١٩٣٨) ونيكروفيتش دانتشينكو *N. Dantchenko* (١٨٥٨-١٩٤٣) اللّذين أسّسا في موسكو عام ١٨٩٨ «مسرح الفنّ»، عملاً يَنصّر توجّه أنطوان، لكنهما أضافا إلى وظيفة المُخرج كمُخطّم للعَرَض مهنة إدارة المُمثّل. في إنجلترا تبع المسرحي الإنجليزي غرانفيل باركر *G. Barker* (١٨٧٧-١٩٤٦) شطى أنطوان في إدارة مسرح البلاط المَلِكِي في لندن، في حين لم تتأثّر إيطاليا بسرعة بهذا التوجّه ممّا يُبرّر تأخّر ظهور الإخراج فيها. وعلى الرغم من تفاوت تاريخ ظهور الإخراج بين بلد وآخر إلّا أنّه كعملية إبداعية كُتبت مَوقِعُه في العملية المسرحية ولَجِبَ دَوْرًا في تطوّر المسرح وتوسيع الربرتوار.

ارتبط فنّ الإخراج مُنذُ ولادته بالحداثة وبالبُحث عن صِيغ جديدة وجماليّات مُتنوعة وبالتجريب. ورغم أنّ الفكرة السائدة هي أنّ الإخراج في بداياته ارتبط بالواقعية والطبيعية، إلّا أنّ ذلك كان مرحلة آتية. فمع بداية هذا القرن، ظهر توجّه مسرحي آخر مُوازٍ تمامًا

الكتابة* الجديدة للعمل أو القراءة الخاصة لمعناه، ناهيك عن قيام بعض المخرجين بكتابة المسرحيات التي يُقدّمونها على الحُثْبَة.

كان لظهور تجارب الإبداع الجماعي* في السّينات من هذا القرن دور هام في توزيع مسؤولية الإخراج على كافة أعضاء الفرقة. لكنّ ذلك لم يؤدّ فعلياً إلى الحدّ من سيطرة المخرج الذي ظلّ يحِمل مسؤولية تنظيم العمل.

الإخراج وإعداد المُمثّل:

مع تطوّر الإخراج ظهر منظور جديد إلى المُمثّل وأدائه، ويُعتبر ستانيسلافسكي أوّل مخرج اهتمّ بإعداد المُمثّل* واعتبره عملية بحث متكاملة حول الدُّور، وليس مُجرّد تدريب على الإلقاء*، وهذا ما يبدو واضحاً في كتاباته النظرية.

بعد ستانيسلافسكي، ظهرت تجارب في نفس هذا المنحى، وتتنوّع شكل الاهتمام بإعداد المُمثّل. ونذكر في هذا السياق المُختبر* الذي أنشأه البولونسي جيرزي غروتوفسكي J. Grotowski (١٩٣٣-)، وجعل فيه من إعداد المُمثّل تجربة حياتية متكاملة، وأسلوب الألمانية برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) في إشراك المُمثّل في القراءة الدراماتوجية* للنص المسرحي، وغيرها من التجارب.

الإخراج والمكان المسرحي:

كان للإخراج دور الهام في تغيير النظرة إلى المكان المسرحي. فقد أعاد المخرجون الأوائل النظر في المُلبّة الإيطالية* كصيغة مكانية وحيدة، وحاولوا تضيير الأعمال المسرحية من خلال تقليصها في أمكنة ليست مُعدّة أصلاً للعرض المسرحية ومثل الملاعب وحلبات السيرك. من

الخاصّ وروامزه الخاصة، وأنّ المخرج هو الذي يُحدّد معنى العُرض وأدواته وأسلوب العمل.

ضمن هذه التعددية في التوجّهات الإخراجية، كان هناك خطّ مُحدّد يُمثله المخرج الفرنسي جاك كوبو J. Copeau (١٨٧٩-١٩٤٩) ومن تبعه من المخرجين أمثال لوي جوفيه L. Jouvet (١٨٨٧-١٩٥١) وجان فيلار J. Vilar (١٩١٢-١٩٧١). فقد اعتبر هؤلاء أنّ الإخراج عملية تهدف إلى إبراز جمالية النصّ المسرحي بشكلها الصافي ووسيلة لتبيان جَوهره، وفي هذا تحديد لدور المخرج مُقابل مُؤلّف النصّ في العملية المسرحية. ما زال هذا الخطّ مَرجوفاً في المسرح المعاصر. وقد طلّح أعمال الكثير من المخرجين البارزين أمثال الإيطالي جورجيو شتريلر G. Strehler (١٩٢١-) والفرنسي أنطوان فيتيز A. Vitez (١٩٣٠-١٩٩٢).

في الاتجاه المُعاكس، يُعتبر الفرنسي أنطونان آرتو A. Artaud (١٨٩٦-١٩٤٨) أوّل من قام بِتَنسَف النصّ نهائيّاً، وإعطاء الأهمية للمُمثّل في تحقيق العُرض المسرحي. كان لآرتو تأثيره على حركات مسرحية لاحقة مارّت في نفس المنحى منها أعمال فرقة الليفغ Living Theater الأمريكية وكلّ الفِرَق التي أتت على غياب دور المخرج وغياب النصّ.

اختياراً من النصف الثاني من القرن العشرين صار الإخراج حقيقة واقعة، وتنوّعت أبعادها بتنوّع التجارب التي شكّلت مدارس إخراجية. كما صار المخرج سيّد المُنتَجة والمسؤول عن المعنى الذي يحمله العُرض. من نتائج ذلك أنّ اسم المخرج صار يُلغى أحياناً على اسم المُؤلّف، وأنّ عمل المخرج اعتبر نوعاً من

يُعطي للمُخرج دَوْرًا مَرْكَزِيًّا في العمليّة المسرحيّة لأنّ نظامه المسرحي يقوم على دَعَامَتَيْن رئيسيّتين: بناء الحكاية*، وهو عمَل الدراماتورج، وبناء الشخصية*، وهو عمل المُمثّل. وفي هذه الحالة تُلغى الدراماتوريّة على الكتابة والإخراج، ويقتصر دور المُخرج على إعادة كتابة الحكاية في العَرَض المسرحي، لذلك نَجِد أن جواريتَه «شرايئة النحاس» قد حَذّت من دَوْر المُخرج.

الإخراج في المَسْرَح العَرَبِيّ:

كلمة الإخراج بالعربيّة مُشتَقّة من الفعل خَرَجَ الذي يَحْتَوِي على معنى الاستيْطاط من الداخل بالإضافة إلى معنى التدريب، إذ يُقال خَرَجَ في الأدب، أي دَرَبَ وعَلَّمَ. كما يَحْتَوِي على معنى إعطاء يَمّة ما، إذ يُقال خَرَجَ العمل، أي جعله ضَرْوياً وألواناً يُخالف بعضها بعضاً.

في بدايات المسرح العربيّ كما في الغرب، لم تُعرَف وظيفة المُخرج لكنّ عمليّة الإخراج كانت موجودة. وكانت تَتِمّ بكافة تفاصيلها دون أن تُسمّى إخراجاً بشكل صريح. ذلك أنّ عمَل رجال المسرح من الرّوَاد لم يكن يقتصر على كتابة النصّ، وأنما إعداده بحيث يتّلام مع طبيعة الجمهور، مع الاهتمام بكافة تفاصيل العَرَض. وواقع الأمر أنّه لم تكن هناك حاجة فعليّة للإخراج بشكله الحديث في بدايات المسرح العربيّ لأنّ الإلقاء كان العنصر الأساسيّ في التمثيل على الحَسَب.

ظهرت كلمة إخراج بمعناها المسرحيّ لأوّل مرّة في نصّ لمُحمّد تيمور في صحيفة الميتر بمصر عام ١٩١٨ إذ قال: «لم يُقَصِّر الشيخ /سلامة الحجازي/ في إخراج هذه الروايات على الشكل الذي يَطْلُبُه الفنّ/... ولم يَمْنعه

جهة أخرى، خَصَّع الفضاء المسرحيّ نفسه لتعدّيلات جذريّة: فقد اعتُيد مبداً أنّ كُلّ عَرَض يستدعي إظهاره الخاصّ وأدواته الخاصّة ممّا أدّى إلى تَماعُل جديد مع عناصر الديكور والأكسسوار* والعَرَض* المسرحيّ.

الإخراج والكتابة:

كان لتطوّر الإخراج دَوْره في تَغْيِير النظرة إلى النصّ المسرحيّ وكيفيّة تقديمه بمُعزّل عن الأعراف السائدة والمُرتبطة بالأنواع المسرحيّة. وقد ساهم ذلك في توسيع الرّبوْتوار المسرحيّ من خلال إعادة تقديم الكلاسيكيّات بمَنظور جديد، أو من خلال إعداد* النصوص غير المسرحيّة لتُقدّم على الحَسَب.

بالمُقابل بدأت الكتابة المسرحيّة تأخذ بعين الاعتبار العمليّة الإخراجيّة، وهذا ما يَتَبَدّى من الحِزْز الذي صارت تأخذه الإرشادات الإخراجيّة التي يكتبها المؤلّف وكأنّها نصّ يُعادِل بأهميّة النصّ الجوّاريّ، كما هو الحال في مَسرَحِيّات الإيرلنديّ صموئيل بيكيت (S. Beckett ١٩٠٦-١٩٨٩) والفرنسيّ جان جينيه (J. Genet ١٩٠٦-١٩٨٩).

الإخراج والدّراماتوريّة:

من ناحية أخرى لا بُدّ من الإشارة إلى التداخل الذي تَحَقّق بين القراءة الدراماتوريّة والإخراج، بل وبين وَظيفَتَي الدراماتورج* والمُخرج، وعلى الأخصّ في ألمانيا حيث عُرِف الدراماتورج قبل أن يُعرَف المُخرج. وفي هذا المجال يُمكن أن نعتبِر القراءة الدراماتوريّة التي كان يُجرِيها بريشت على النصّ المسرحيّ ويُنمّيها فيما أُطْلِق عليه اسم نموذج العَرَض* مثلاً على هذا التداخل. والواقع أن بريشت لم

الرسمية الحكومية في مصر، إنشاء أول معهد* للمسرح في مصر عام ١٩٣١ بمبادرة من زكي طليمات، ثم تأسيس المسارح القومية في كثير من البلدان العربية).

- توجّه المسرح العربي نحو الواقعية في اختيار المواضيع وفي أسلوب الأداء المسرحي، وتراجع أهمية الإلقاء لصالح العناصر المشهدية.

- عُرِدَ جيل المُخرجين بعد الخمسينات من أوروبا وأمريكا وروسيا حيث تأثروا بالتأثيرات السائدة فيها وبتيار الحداثة، وعلى الأخص ستانيسلافسكي وآرتو وكريغ وبريشت وغيرهم. من هذا الجيل من المُخرجين نذكر في مصر جلال الشرقاوي (١٩٣٤-) وسعد أورش (١٩٢٤-) وسمير العصفوري (١٩٣٧-) وكرم مطاوع (١٩٣٤-)، وفي سورية شريف خزندار (١٩٤٠-) ورفيق الصبان (١٩٣٣-) وعلي عقلة عرسان (١٩٤١-) وأسعد فضة وغيرهم. وفي تونس علي بن عياد وحسن الزملي ومحمد لحبيب ومحمد أغربي ومنصف السويسي (١٩٤٤-)، وفي الجزائر مصطفى كاتب، وفي العراق حاكمي شبلبي ويوسف العاني (١٩٢٧-) وحديد محمد الجواد وسامي عبد الحميد (١٩٢٨-) وقاسم محمد (١٩٣٥-) وغيرهم. وفي لبنان أنطوان مُنتقى ومثير أبو ديس، وفي المغرب الطيب الصديقي (١٩٣٧-) وأحمد الطيب العلج وغيرهم.

على الرَّغم من أهمية هؤلاء المُخرجين، ظلّ المسرح العربي لفترة طويلة خبيس النص، ولم يتجاوز الإخراج في صورته العامة قوْر تجسيد النص على الخشبة.

مع تقاُم أزمة النصّ المسرحي وتراجع الكتابة المسرحية، ومع الرُّغبة في إيجاد هُويّة

ذلك من أن يُخرج للناس رواية خالية من الألحان. كَرَج استعمال هذه الكلمة مع الجبل الثاني من المسرحيين الذين كرسوا التمثيل في أوروبا أمثال يوسف وهبي (١٨٩٦-١٩٨٠) ونجيب الريحاني (١٨٩١-١٩٤٩) وجورج أبيض (١٨٨٠-١٩٥٩) الذي استعمل أيضًا كلمة ميزانين بلفظها الفرنسي. لكن الإخراج كان يعني بالنسبة لهم على الغالب ترتيب دُخول وخروج الشخصيات، وهو أمر من اختصاص صاحب الفرقة والمُمثل الرئيسي فيها. كذلك يُقال إنّ المُمثل رحمن بيس كان يُشرف على تدريب المُمثلين في فرقة إسكندر فرح، وفي هذا صورة عن الاهتمام المُبكر بأحد اختصاصات المُخرج. ويُقال أيضًا إنّ المصريّ عزيز عيد (١٨٨٣-١٩٤٢) كان أوّل من استعمل نشرة التعليمات Cahier de régie في تحضير العروض، ولذلك يعتبره اللبناني عصام محفوظ (١٩٣٩-) رائد الإخراج في المسرح العربي. لكنّ عمل عزيز عيد كان أقرب إلى عمل المُدير الفنيّ Régisseur ومُنظّم العمل على الخشبة، وفي هذا تطوّر هام في أفراد وظيفة مُستقلة لشخص مُحدد يعمل إلى جانب الكاتب والمُمثلين. ولا بُدّ في هذا المجال من ذكر تأثير تقاليد عروض الأوبريت* والمسرح الاستعراضيّ التي كانت تجذب المُخرجين في مصر، لأنّ إعداد هذه العروض استدعى إنشاء ورشات لصنع الديكور والملابس واهتمامًا كبيرًا بتفاصيل تحضير العرض.

أخذ الإخراج في المسرح العربيّ معناه الحديث كعملية إبداعية بتأثير من العوامل التالية:

- بداية اهتمام المؤسسة الرسمية بتطوير المسرح وإعداد كوادر مُلائمة للعمل فيه (إنشاء الفرقة

انظر: المخرج، الإعداد.

Morality

Moralité

■ الأخلاقيات

مَسْرَحِيَّاتٌ تُقدِّمُ عِبْرَةً ظَهَرَتْ فِي نَهَايَةِ الْقَرْنِ الرَّابِعِ عَشَرَ وَتَطَوَّرَتْ فِي الْقَرْنِ الْخَامِسِ عَشَرَ فِي أُرُوبَا.

خِلَافًا لِلْمَسْرَحِيَّاتِ الدِّينِيَّةِ الْآخَرَى لَمْ تَرْتَبِطِ الْأَخْلَاقِيَّاتُ بِمُنَاسَبَاتٍ دِينِيَّةٍ مُحدَّدة، لِذَلِكَ أَخَذَتْ مِنْذُ الْبَدَايَةِ طَائِعًا دُنْيَوِيًّا تَعْلِيمِيًّا يَسْتَعِدُّ عَلَى الْمَفَاهِيمِ الْأَخْلَاقِيَّةِ الْمُسْتَمَدَّةِ مِنَ الدِّينِ، وَكَانَ يُقدِّمُهَا مُثَلِّونَ مِنَ الْهُوَاةِ وَالْمُحْتَرِفِينَ.

لَا تَرْمِي الْأَخْلَاقِيَّاتُ فِيْمِنْ هَدَفِهَا التَّعْلِيمِيَّ إِلَى مُحَاكَاةِ رَاقِعٍ مَا وَنَمَّا إِلَى إعْطَاءِ عِبْرَةٍ وَلِذَلِكَ نَجِدُ فِيهَا مَوْضُوعَيْنِ أَسَاسِيَيْنِ هُمَا تَصْوِيرُ مَسَارِ رُوحِ الْإِنْسَانِ نَحْوَ الْخِلَاصِ أَوْ الْهَلَاكِ، وَطَرْحُ صِرَاحٍ بَيْنَ قُوَّتَيْنِ مُعَارَضَتَيْنِ تُجسِّدَانِ عَلَى شَكْلِ شَخْصِيَّاتٍ مَجَاوِزَةِ *Allégorie* مِثْلَ الْفَضِيلَةِ وَالزُّدْبِلَةِ، الْحُبِّ وَالْمَوْتِ الْخِ، وَهَذَا مَا يَجْعَلُ الصَّرَاعَ* فِيهَا خَارِجِيًّا.

لَيْسَ لِلْأَخْلَاقِيَّاتِ بَنِيَّةٌ ثَابِتَةٌ إِذْ يُمَكِّنُ أَنْ تَكُونَ طَوِيلَةً أَوْ قَصِيرَةً، كَمَا يُمَكِّنُ أَنْ تَحْتَوِيَ عَلَى جَوْقَةٍ*.

تُشَكِّلُ الْأَخْلَاقِيَّاتُ مَرَحَلَةً هَامَّةً فِي تَطَوُّرِ الْمَسْرَحِ الْغَرْبِيِّ مِنْ مَسْرَحِ دِينِيٍّ إِلَى دُنْيَوِيٍّ، خَاصَّةً وَأَنَّهُا صَارَتْ فِي الْقَرْنِ الْخَامِسِ عَشَرَ تَطْرَحُ مَوَاضِعَ لَهَا بُعْدٌ سِيَاسِيٌّ.

فِي إِنْجِلْتَرَا، تَحَوَّلَتْ الْأَخْلَاقِيَّاتُ فِي الْقَرْنِ السَّادِسِ عَشَرَ إِلَى قَوَاصِلَ* ذَاتِ طَائِعٍ تَعْلِيمِيٍّ لَا تَخْلُو مِنَ الْفَكَاهَةِ وَتُسَمَّى قَوَاصِلَ أَخْلَاقِيَّةٍ *Moral Interlude* وَكَانَتْ مَرَحَلَةً فِي تَطَوُّرِ الشَّخْصِيَّاتِ مِنَ التَّجْرِيدِ الْمُبْطَلِ إِلَى شَخْصِيَّاتٍ ذَاتِ طَائِعٍ فَرُوبِيٍّ.

خَاصَّةً بِالْمَسْرَحِ الْعَرَبِيِّ وَحَلَّ مَشَاكِلَهُ، ظَهَرَتْ مُحَاوَلَاتٌ قَامَ بِهَا مُخْرِجُونَ أَرَادُوا تَجْدِيدَ الْمَسْرَحِ مِنْ خِلَالِ الْعُودَةِ إِلَى التُّرَاثِ الشَّعْبِيِّ لِيَسْتَلْهِمُوا مِنْهُ مَوْضُوعَ الْمَسْرَحِيَّةِ أَوْ إِطَارَهَا الْإِخْرَاجِيَّ، وَهَذَا مَا نَجِدُهُ فِي تَجْرِبَةِ الْمَغْرِبِيِّ الطَّيِّبِ الصَّدِيقِيِّ فِي إِعْدَادِ عَرْضٍ عَنْ مَقَامَاتِ بَدِيعِ الزَّمَانِ الْهَمْدَانِيِّ. كَذَلِكَ ظَهَرَتْ مُحَاوَلَاتٌ قَامَ بِهَا مُخْرِجُونَ لِتَأْسِيسِ مُحْتَرَفَاتٍ يُقدِّمُ فِيهَا مَسْرَحًا لَهُ صِبْغَةٌ فَنِّيَّةٌ نَذَكَرُ مِنْهَا فِي لَبْنَانَ مُحْتَرَفَ مِنْبَرِ أَبُو دَيْسَ، وَمُحْتَرَفَ بَيْرُوتَ لِلْمَسْرَحِ الَّذِي ضَمَّ نُخْبَةً مِنَ الْمَسْرَحِيِّينَ. كَمَا ظَهَرَتْ مُحَاوَلَاتٌ لِتَخْطِيطِ الْعَمَلِيَّةِ الْإِخْرَاجِيَّةِ بِمَعْنَاهَا التَّقْلِيدِيَّ مِنْ خِلَالِ تَشْكِيلِ فَرْقٍ مَسْرَحِيَّةٍ ذَاتِ طَائِعٍ تَجْرِبِيٍّ تَنْبُتُ مِنْبَادُ الْإِبْدَاعِ الْجَمَاعِيِّ مِنْهَا فَرَقَةُ الْحِكَاوَاتِيِّ اللَّبْنَانِيَّةِ بِإِدَارَةِ رُوجِيهِ عَسَافَ (١٩٤١-)، وَفَرَقَةُ الْحِكَاوَاتِيِّ الْفِلَسْطِينِيَّةِ بِإِدَارَةِ فَرَنْسَا أَبُو سَالِمٍ فِي الْقُدْسِ، وَفَرَقَةُ الْمَسْرَحِ الْجَدِيدِ بِإِدَارَةِ مُحَمَّدِ إِدْرِيسَ (١٩٤٤-) فِي تُونِسَ، وَفَرَقَةُ مَسْرَحِ الْبَحْرِ فِي الْجَزَائِرِ.

فِي يَوْمِنَا هَذَا ظَهَرَتْ تَجَارِبُ لِمُخْرِجِينَ قَامُوا بِصِبْغَاةٍ تُصَوِّصُهُمُ الْخَاصَّةَ، أَوْ بِإِعْدَادِ دِرَامَاتُورْجِيٍّ لِمُصُوِّصٍ مَعْرُوفَةٍ فَأَخَذُوا الدُّورَ الْأَوَّلَ فِي الْعَمَلِيَّةِ الْمَسْرَحِيَّةِ كَكُتَّابٍ وَمُخْرِجِينَ فِي نَفْسِ الْوَقْتِ. مِنْ هَذِهِ التَّجَارِبِ نَذَكَرُ عَمَلَ التُّونِسِيِّ مُحَمَّدِ إِدْرِيسَ الَّذِي أَعَدَّ مَسْرَحِيَّةً «يَعِيشُ شَكْسِير» عَنْ رُومِيٍّ وَجُولِيَّتَ، وَالتُّونِسِيِّ فَاذِيلَ الْجَعَايِسِيِّ (١٩٤٥-) الَّذِي كَتَبَ وَأَخْرَجَ مَسْرَحِيَّاتٍ «كُومِيدِيَا» وَ«فَامِيلِيَا» وَ«عُشَاقُ الْمَقْهَى الْمَهْجُورِ»، وَالْجِرَافَتِيَّ جُودَادَ الْأَسَدِيِّ (١٩٤٩-) الَّذِي كَتَبَ وَأَخْرَجَ «خُيُوطَ مِنْ فُضَّةٍ» وَ«رَقْصَةَ الْعَلَمِ»، وَاللِّبْنَانِيَّ زِيَادَ الرَّجَّحَانِيَّ (١٩٥٦-) الَّذِي كَتَبَ وَأَخْرَجَ «نَزْلَ الشُّرُورِ» وَ«فِيلِمَ أَمْرِيكِي طَوِيلَ» «وَلَوْلَا فُسْحَةُ الْأَمَلِ»، وَغَيْرَهَا.

المعنى الآخر الذي يدلّ على نوع مُحدّد من العُروض الأدائية*.

وأداء المُمثّل يتمّ دائماً ضمن جزء من الفضاء* المسرحي هو حيز اللّوب *Aire de jeu* الذي يتحدّد بأداء المُمثّل وحركته أينما كان، سواء على خشبة أو ضمن الصالة.

بالإضافة إلى المُتمعة* التي يخلّفها أداء المُمثّل لدى الجمهور وللمُمثّل نفسه، فإنّ للأداء وظيفة أخرى في عملية التّواصل*. فالمُمثّل هو الوسيط الأول بين العُرض والمُتفرّج*. وهو أحد قنوات توصيل رسالة العُرض لأنّ أداءه يربط العالم الخياليّ على المسرح بمرآجه في الواقع. لكنّ المُمثّل ليس مُجرّد وعاء يحمل هذه المرجعية لانه يُعبّر عن نفسه ويتوجّه لغيره ويُضيف من ذاته ما يُعطي أداءه فُرادة ما بشكل أو بآخر.

لا يُمكن النّظر إلى أداء المُمثّل من خلال الإنجاز الذي يقوم به على الخشبة، أي التمثيل وحسب، وإنما يجب الأخذ بعين الاعتبار ما يسبق ذلك من عمليّات تحضيرية تجعل من الأداء عملية مُركّبة مثل: إعداد الدّور بما يقرّضه من تحديد لعلّاقة المُمثّل بالشخصية*، وبالمُكوّنات التي ترسم أبعاد هذه الشخصية مثل الرّئي* المسرحي والماكياج*، ولعلّاقة المُمثّل بالنص وبالخشبة وبالمُمثلين الآخرين، وبالمُكوّنات العُرض، وبالأعراف* المسرحية، وبالظروف الثقافية والاجتماعية التي تتحكّم بالأداء.

مُكوّنات الأداء:

- الصّوت: (انظر الإنقاء).
- الجسد: ويشمّل الأداء بالجسد الحركة والتعبير بالوجه وحضور المُمثّل على الخشبة واستثمار الفضاء بالجسد أو حتّى بالصّوت.

من النّصوص الهامة التي بيّنت من هذا النوع نصّ مسرحية «كلّ رجل» *Everyman* التي أعاد كتابتها النمساوي هوفمانستال *H. Hofmannsthal* (١٨٧٤-١٩٢٩) وحافظ على اسمها.

انظر: مسرح ديني، فواصل.

■ أداء المُمثّل

Performance

Jeu de l'acteur

الأداء هو عمل المُمثّل* على الخشبة ويشمّل الحركة* والإنقاء* والتعبير بالوجه وبالجسد، والتأثير الذي يخلّفه حضور المُمثّل.

توّعت التعابير المُستخدمة لوصف أداء المُمثّل وقد ارتبط ذلك بتطوّر المسرح تاريخياً وفي الحضارات المُختلفة، فهناك تسميات تصف الأداء القائم على المُحاكاة* التصويرية لشخصية خيالية، مثل تجسيد وتخصيص وتمثيل *interprétation*، وهناك تسميات تصف الأداء اللّعبّي الذي يستند إلى مهارات عديدة أغلبها جسدية ويهدف إلى تسلية الجمهور ويحجّل معنى اللّوب (انظر اللّوب والمسرح)، مثل لعب دوراً، *Jouer, play, spielen*. هناك تعبير آخر شائع في اللغة الإنجليزية يدلّ على التمثيل كفعل *to act* ولا مرادف له في اللغة الفرنسية حيث ظلّ الأداء مُرتبطاً لفترة طويلة بالإنقاء. ولكن تسمية المُمثّل *acteur, actor* تحوّل معنى الفعل *Acte* بينما ينحو معنى كلمة مُمثّل العريية نحو التخصّص والتخصيص أكثر.

مع تطوّر المسرح الحديث والفنون الأدائية شاعت تسمية أخرى في بعض اللغات الأوروبية هي *performance* المأخوذة من الفعل الإنجليزيّ *to perform* وتدلّ في أحد معانيها على أداء المُمثّل أو مُستوى إنجازه (إلى جانب

باربا E. Barba (١٩٢٧-) وغيرهما مجموعة من التدرّيات للوصول إلى هذا المفهوم الذي يَسْبِقُ الأداء من خلال دراسة نموذج المُمَثِّل في المسرح الشرقي* (انظر الأنثروبولوجيا والمسرح).

- في المنظور السيميولوجي تَمَّ الرِّبط بين أداء المُمَثِّل والمنظومات المتعددة الحركية واللوية واللغوية إلخ التي تُشكِّل لغة العرض وتبني المعنى فيه، فاعتبرته بذلك مثل بقية المكونات المسرحية من أغراض وأزياء مسرحية وديكور وإضاءة*.

أنواع الأداء:

اختلفت نوعية الأداء باختلاف الثقافات والمرحلة التاريخية وظروف العرض المسرحي والجماليات السائدة؛ فالتراث المسرحي السالمة في عصر ما ومكان ما هي التي تُحدّد نوعية الأداء وألوية العناصر التي تتحكّم فيه من إلقاء وحركة:

أ - هناك اختلاف جليّ بهذا المجال في طبيعة الأداء بين المسرح الغربي والمسرح التقليدي في الشرق الأقصى. فالأداء في المسرح الشرقي هو أداء مُنمَّط ومؤسَّس تتحكّم فيه أعراف حركية وصوتية صارمة ومعروفة من الجمهور. والمُمَثِّل في أدائه للشخصية يتوصّل لأن يُجسّد كلّ العالم المحيط بها في غياب الديكور من خلال حركة جسده الإيحائية المُرمّزة التي تُصِل إلى حد استحضار كلّ عناصر العالم المحيط. وينقّس المُنحى كان أداء المُمَثِّل اليوناني القديم مؤسَّسًا يَلْعَب فيه القناع والزّي المسرحي دورًا هامًا. بالمقابل فإنّ السمة الغالبة على أداء المُمَثِّل في الغرب

وقد أظهرت الدراسات الحديثة مثل دراسات المُمَثِّل الإيمائي الفرنسي إتيين دوكرو Decroux (١٨٩٨-٩)، ودراسات الباحث فرانسوا ديلسارت F. Delsartes حول أشكال مسرحية تقوم على التعبير الجسديّ أنّ جسّد المُمَثِّل لا يُنظر إليه على أنّه كتلة تُشكِّل أداة تعبير واحدة، وإنما يُقسَم إلى عدّة أجزاء حيوية تُشكِّل عدّة مصادر للتعبير (الوجه، اليد، الجذع إلخ)، وأنّ جماليّة التعبير ونوعه يتحدّدان حسب الجزء الذي يَنَمُّ التعبير من خلاله (مسرح الكانكاالي* الهندي الذي يعتمد على التعبير باليد، والكوميديا ديلارته* التي تُعقّل التعبير بالوجه المُغطى بالقناع التُصفّي وتُبرز التعبير بالجسد إلخ). وقد سَمَحَتْ هذه الدراسات بتحليل طبيعة الأداء وليس بتقييمه فقط كما في السابق، فقد ميّزت بين التعبير بالوجه والإيماء* الذي يبرز البُعد النفسي في الأداء، وبين التعبير بأجزاء الجسد الذي يُغيب هذا البُعد (انظر الحركة، اللّعب والمسرح).

حضور المُمَثِّل *Présence*: يقصد به وجود المُمَثِّل على خشبة وتأثيره ككيان ماديّ وإنسانيّ يَغُصُّ النَّظَر عن طريقة التعبير المُستخدَمة. وحضور المُمَثِّل يَخْلُق نوعًا من التواصل البُاشَر بين المُمَثِّل والمُخرج، بل ويؤدّي أحيانًا إلى نوع من التمثيل* بالمُمَثِّل وهذا ما علّزّه دوكرو والمُخرج الفرنسي جان لوي بارو J.L. Barrault (١٩١٠-١٩٩٤) في معرض تحليلهما للإيماء.

تركّز الاهتمام في المسرح المعاصر على مفهوم الحضور الذي اعتبر مرحلة أطلق عليها اسم ما قبل التعبير *Pré-Expressivité*. وقد علّزّ البولوني جيرزي غروتوفسكي J. Grotowski (١٩٣٣-) والإيطالي أوجينيو

هي التشخيص المَبْنِي على المُحاكاة بالصوت والحركة.

ب- هناك تَحَوُّلات طرأت على الأداء في المسرح الغربي عبر تاريخه وأفرزت نوعيات أداء مُختلفة باختلاف الجماليات والأعراف. ونَلَحَظ فيه اتجاهين واضحين تتأويا في السيطرة على أداء المُمثِّل تبعاً لسيطرة النص أو غيابه. في الحالة الأولى كان الإلقاء هو الأساس وهذا ما نَلَحَظُه في مسرح القرنين السابع عشر والثامن عشر، في حين أنَّ الحركة والأداء الحَرَكَتي كانا مُسيطرين على أشكال المسرح الشعبي* بدءاً من تقاليد المسرح الروماني الذي غلب عليه الرقص والإيماء، وامتداداً إلى مسرح الكوميديا ديلارته ومسرح الأسواق* وغيرها من الأشكال الشعبية التي اعتمدت على الحركة والارتجال*.

في القرن الثامن عشر بين المُنظِّر الإيطالي فرانسوا ريكوبوني F. Riccoboni في بحثه النظري حول التمثيل ضمن كتاب «فن المسرح» (١٧٥٠) أنَّ المُمثِّل يجب أن يَبْنِي دَوْرَه والشخصية المُتَخَيَّلَة بناءً مُتجانساً، وأنَّ المُحاكاة هي مُعايشة للدَوْر، أي أنَّ التمثيل ليس مُجْرَد مُحاكاة للحقيقة. ونَجِد نفس الفكرة في كتاب الفرنسي دونيز ديلرو D. Diderot (١٧١٣-١٧٨٤) «مُعارَقة حول المُمثِّل».

في القرن التاسع عشر، بعد أن طالب الرومانسيون بالصلق في الأداء، ومع الانجاء نحو الواقعية* والطبيعية* في الفن بشكل عام، صارت هناك مُطالبة بالمُطابَقة بين أداء المُمثِّل والواقع. فقد طرَح المُخرج الفرنسي أنطويه أنطوان A. Antoine (١٨٥٧-١٩٤٣) فكرة مُعايشة المُمثِّل لدَوْرَه على الخشبة، وذلك في

كتابه «مُحادثة حول الإخراج» (١٩٠٣).

أداء المُمثِّل في القَرْن العشرين:

ضمن تَوَجه إعادة النظر بالمسرح ودَوْرَه، وتأثير من المفاهيم الجديدة التي دَخَلَتْ على المسرح مع تَطَوُّر فن الإخراج*، ظهرت اتجاهات مُتعددة في القرن العشرين: فبالإضافة إلى الأداء الطبيعي القائم على تَقَمُّص الدَوْر والتشخيص، ظهر تَوَجه في المسرح نحو الأشلية* والمسرعة* وتَجَلَّى على مُستوى الأداء في الرُّغْبَة بِتَحْوِيل المُمثِّل إلى ما يُشْبِه الذِّمَّة التي تَتَحَرَّك بِخُيُوط، وهذا ما يُوَضِّحُه مفهوم الذِّمَّة الخارقة Sumarionnette الذي دعا إليه الإنجليزي غوردون كرايغ G. Craig (١٨٧٢-١٩٦٦). كما برز تَوَجه آخر نظري كان له تأثيره على المُمَارَسة المسرحية ويقوم على الدعوة لإبراز البُعد الحَرَكَتي اللُّبِّي في أداء المُمثِّل، وتَجَاوِز مفهوم التشخيص إلى ما يَشْمَل وجود المُمثِّل وحُضوره واستعداده قبل العَرَض. من أوائل الذين أَكَّدوا على الجوهر اللُّبِّي للمسرح الإنجليزي غوردون كرايغ والرُّوس فيسولود مييرخولد V. Meyerhold (١٨٧٤-١٩٤٠).

كذلك أَكَّد الفرنسي أنطوان آرْتو A. Artaud (١٨٩٦-١٩٤٨) والبولوني غروتوفسكي على الجانب اللُّبِّي في أداء المُمثِّل حين اعتبرا أنَّ أداء المُمثِّل جُزء من قَلْب*، وأنَّ المُمثِّل هو الوسيط الذي يَنْقُل «الدَّوى» إلى المُتَرَجِّجين. كَلَّ هذه الطُّرُوحات أثَرٌ في أسلوب أداء المُمثِّل في المسرح الحديث والتجريبي بشكل خاص، حيث ظهر التَوَجه الواضح نحو تَطْوِيع الجَسَد واستخدامه كأداة.

وَكَّر الألمانيان برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) على موضوع أداء المُمثِّل ضمن

في المسرح الصّيني. فالمُمثِّل الصّيني يُراقب أداءه أثناء قيامه بالدور وفي نفس الوقت يخلّق علاقة مع المُتفرّجين من خلال حركاته فيجعلهم شهودًا على ما يُؤدّي. هذه التقنية سمّحت للمُمثِّل عند بريشت أن يُؤدّي الانفعالات بحيث يُحاكي ويُعلّق بشكل مُتتابع يوحى أكثر ممّا يُصوّر. من جهة أخرى فإنّ إعداد الدّور لدى بريشت كان يترافق بيقاش دراماتورجيّ للموقف بحيث يُظهر الأداء هذا المُستوى من المُعالجة الفكرية التي تَصِفُه.

أداء المُمثِّل في السينما والتلفزيون:

يختلف أداء المُمثِّل في السينما والتلفزيون عنه في المسرح للأسباب التالية:

- اختلاف الأعراف التي تتحكّم بهذه الفنون (في المسرح يُمكن أن تقوم مُثّلة مُسنّة بأداء دور صبيّة في حين لا يُقبل ذلك في التلفزيون والسينما).

- غياب الجمهور* عند تصوير المشاهد في التلفزيون والسينما يُلغى ارتكاز المُمثِّل على تفاعل المُتفرّجين الآني، لذلك يلجأ بعض المُخرجين لتسجيل العمل التلفزيوني بوجود جمهور.

- اختلاف تقنيّات أداء المُمثِّل في هذه الفنون، فعادة تصوير المشاهد الذي يقطع الحكاية مرارًا يُؤدّي إلى عدم وجود أداء مُتسلسل حسب تتابع مراحل الحكاية* ويمنع اندماج المُمثِّل في دوره. كذلك فإنّ وجود الكاميرا وتحكّمها بالصورة، وضرورة عمليّات المونتاج قلّلت من أهميّة المُمثِّل الذي لا يُعتبر مسؤولاً عن الصورة التي يُعطيهها في نهاية العمل، على العكس من المُمثِّل في المسرح الذي يحوّل بمُفرده مسؤوليّة الأداء.

نظريّته حول المسرح المَلحمي*، فقد استخدَم تَمييز وعمل المُمثِّل كإنجاز بدلًا من تعبير ولجب المُمثِّل الشائع باللغة الألمانية، واعتبر المُمثِّل وسيطًا بين العالم المُخيّل والواقع. وقد صار أسلوب بريشت في العمل مع المُمثِّل نموذجًا اتّبع في فرقة البرلينر أنسامبل من بعده، وفي غيرها من المسارح، وتحوّل هذا الأسلوب إلى منهج يتلخّص في بعض النقاط الأساسية التي يجب أن يتوقّف عندها المُمثِّل في تحضيره للعمل المسرحي وفي أدائه:

يبن بريشت أنّ كلّ الدراماتورجية الموروثة عن أرسطو ترتكز على التجسيد الكامل للخيال بشكل يُؤدّي إلى الخلط بين ما هو حقيقة وبين الخيال. فرفض مبدأ المُمثِّل المقلّد ضمن المنظور الأوسع لرفضه المُحاكاة ولبدأ وجود الجدار الرابع*، وانتقد ما أسماه التناقض الأساسي في أسلوب إعداد الدّور الذي طرحه المُخرج الروسي كونستانتين ستانيسلافسكي C. Stanislavski (١٨٦٣-١٩٣٨)، والذي يقوم على انصهار المُمثِّل أو دويّانه الكامل في الشخصية ومن ثمّ انسحابه الكامل لصالح الشخصية. واعتبر أنّ هذا يُؤدّي بالنتيجة إلى التمثّل والتعاطف الكاملين للمُخرج مع الشخصية (أنظر منهج ستانيسلافسكي في كلمة إعداد المُمثِّل).

كذلك يرى بريشت أنّ العلاقة بين الشخصية والمُمثِّل ليست علاقة تشابه و تقمّص وإنما علاقة تقريب* أي ابتعاد مقصود بحيث يقوم المُمثِّل بعرّض الشخصية على الجمهور بدلًا من أن يُجسّدها.

من هذا المُطلق النظريّ اقترح بريشت طريقة مُغايرة في إعداد الدّور تقوم على التفرّيب. وكان أحد مصادره لتحقيق ذلك أسلوب أداء المُمثِّل

يُغلب عليه طابع التّنفيم *Declamation*. من جانب آخر، كانت الِصداقيّة في الأداء معيارًا هامًا يُبرز براعة المُمثل في التأثير على الجمهور (البكاء من أجل إيكاء الجمهور حسب تعبير زكي طليمات في كتابه «فنّ المُمثل العربي»).

مع عوْدَة المصريّ جورج أبيض (١٨٨٠-١٩٥٩) من فرنسا حيث تتلمذ في الكونسرفاتوار على يد المُمثل سيلفان، ظهر اتّجاه نحو إنشاء قواعد في التمثيل حسب التقاليد الأوروبية بهدف تَفسير كُل شكل الأداء في المسرح العربيّ. وقد تابع الجيل اللاحق طريقة جورج أبيض في إرساء قواعد الأداء الرومانسيّ الذي يَتميّز بالإلقاء المُفخّم والأداء المُبالغ به وهو ما يبدو جليًّا في أسلوب المُمثل المصري يوسف وهي (١٨٩٦-١٩٨٠).

سادت الواقعيّة في الأداء في فترة لاحقة، وصارت «مُعاشرة المُمثل لذوره وتقمُّصه له» مطلبًا، وهذا ما نجده في مقال تقدّي كتبه خليل زينة عام ١٩٠٦ في مجلّة المُصوّر المصريّة. مع عوْدَة جيل من المَمرحّين دَرس في الخارج، وبعد تأثير المدرسة الفرنسيّة والإيطاليّة، بدأت تُظهر مدارس في الأداء أهمّتها تلك المُستوحاة من منهج ستانيسلافسكي بعد أن تُرجمت بعض الأجزاء من أعماله إلى العربيّة.

أما الأداء الملحميّ حسب نظرية بريشت فلم يُفهم بشكل دقيق، أو فهم من خلال المنظور الغربيّ له، ولذلك جاء متأخرًا نسبيًّا وارتبط بطروحات البحث عن صيغ تراثيّة للمسرح العربيّ. وتُعتبر زيارة فرقة البرلينز أنساميل الألمانية في السّينات إلى مصر محطة هامة لأنّ مُمثلي الفرقة قاموا بتدريب المُمثلين المصريين على تقنيّات الأداء الملحميّ.

هناك بعض ملامح الأداء اللّوجيّ في مسرح

- وُضع المكان يؤرّر على الأداء في هذه الفنون لأنّ الحركة وقُدرة الصوت مُهمّة في المسرح، في حين أنّ وجود الميكروفونات والكاميرات في ستوديو التلفزيون يُغيّر من طابع الحركة ويتطلّب من المُمثل جَهْدًا صوتيًّا أقلّ، وفي نفس الوقت يُضطرّه لأن يُطوِّع حركته وتَبَرّة صوته مع وجود هذه التجهيزات.

- تعابير الوجه وتلّونات الصوت في السينما والتلفزيون تكتسب أهميّة أكبر من حركة الجَسَد، على العكس من المسرح حيث تتساوى حركة الجَسَد مع تعابير الوجه (انظر وسائل الاتّصال والمسرح، الدراما التلفزيونيّة)

أداء المُمثل في المَمرحّ العربيّ:

استخدَم الرُّوَاد في النّصوص الأولى تَعبير اللُّبّ للدلالة على أداء المُمثل الذي أسَوه لاجِبًا، بعد ذلك بدأ تَعبير الشخصيّ يظهر في نصوصهم النظريّة وما يَدلّ على أنّ مفهوم المُحاكاة في الأداء كان هو المطلوب من المُمثل في زمنهم. وقد تأثر الرُّوَاد بالمدرسة الأوروبية في الأداء لكنّهم أقلموها حسب الحاجة، وخاصّة في العروض الكوميديّة حيث استعادوا من تقاليد الفُرجة الموجودة أصلًا في المُجتمَع العربيّ وهي تقاليد التّديم والمُحظ والمَكوّاتي* والمُغني والمُشدّد.

يُعتبر كتاب اللبنانيّ نيقولا النقاش (١٨٢٥-١٨٩٤) «أرزّة لبنان ١٨٦٩» أوّل وثيقة عن فنّ التمثيل في العالم العربيّ تُظهر فيها المُطالبة بالأداء غير المُصطنع وخاصّة في الكوميديا، كما أنّ السوريّ أبو خليل الغبّاني (١٨٣٣-١٩٠٢) تطلّب من مُمثليّه أن يَجنّوا الزُناء والرّقص إلى جانب التمثيل. أمّا في عروض المسرحيّات الجديّة فقد كان طابع الأداء خطاياً ومُصطنعًا

خاصة هي أقرب إلى ما يحصل في الطقوس* والاحتفال* منها في المسرح. إذ تكون عملية الإدراك فيه حالة روحانية (صوفية) تؤدي إلى الانعقاد. والاستقبال يتم في هذه الحالة على المستوى الحسي بشكل خاص، وبالتالي يشكل الإدراك الأساس، في حين تكون عملية التعبير وإعطاء المعنى ثانوية، وقد تغيب أحياناً. وفي حالة المشاركة التامة في الطقوس يكون تنويع الإدراك هو الشعور بالاستغراق أو الفيفس الروحي، أي ما يدعوه الصوفيون النشوة أو الوجد *Transe*. وهذه هي النتيجة التي تهدف إليها دعاة المسرح الطقوسي مثل الفرنسي أنطوان أرتو A. Artaud (١٩٤٨-١٨٩٦) وغيره.

ضمن مفهوم الاحتفالية في المسرح الغربي، دعا الكاتب المسرحي التونسي عز الدين المدني (١٩٣٨-) في نفسه «كيف نبني مسرحاً» إلى الكتابة / الجنون. والجنون عنده مرادف للإدراك الصوفي لأنه إدراك بالحواس. انظر: الاستقبال.

Aragoz

■ الأراجوز

Aragoz

انظر: الدُمى (عروض-)، خيال الظل

Improvisation

■ الإزيجال

Improvisation

الارتجال هو عملية تقوم على ابتكار شيء ما أو أدائه دون تحضير مسبق.

أصل كلمة Improvisation في الفعل الإيطالي *improvisare* الذي يعني ألف شيئاً ما دون تفكير أو تحضير مسبق، وهو مأخوذ في الأصل من الكلمة اللاتينية *improvisus* التي تعني ما هو غير متوقع. وفي اللغة العربية ارتجل

المغرب العربي المعاصر، ويُعتبر عرض «اسماعيل باشا» الذي أخرجه التونسي محمد إدريس (١٩٤٤-) نموذجاً للأداء اللعبي المُنتظم المُستمد من تقنيات عروض الدُمى والإيماء.

انظر: الممثل، إعداد الممثل، الإلقاء، اللعب والمسرح.

Perception

■ الإدراك

Perception

أصل كلمة Perception من الفعل اللاتيني *Percipere* الذي يعني أدرك بالحواس والفكر.

والإدراك هو عملية فيزيولوجية وذهنية في آنٍ مما. فهو الوظيفة التي يتم من خلالها الإحساس بشكل مباشر بالأشياء الخارجية عن طريق الحواس وتنظيمها وتفسيرها ذهنيًا لتكوين صورة عن هذه الأشياء.

يلعب الإدراك دوراً في عملية تلقي العمل الفني. وهو من العوامل التي تؤدي إلى خلق الشعور بالمتعة*.

في المسرح بالذات، يكون الإدراك المرحلة الأولى في عملية الاستقبال*. يعود ذلك إلى أنّ المسرح يُخاطب أحاسيس عدة سمعية وبصرية، وهذا ما يخلق الفتنة الحسية. تلي ذلك عملية فكرية تركيبية هي عملية تشكيل المعنى.

والواقع أنّ هناك دائماً إدراك غفوي يكون التلقي فيه على المستوى الحسي الشعوري فقط. يلي ذلك غالباً مستوى آخر هو مستوى الإدراك المعرفي. ويتعلق تحديد مستوى الإدراك ثمّ الاستقبال بمعطيات اجتماعية ثقافية ونفسية ذاتية ومعرفية، وأحياناً بظروف مادية خارجية هي ظروف العرض بحدّ ذاته.

يشكل المسرح الاحتفالي/الطقوسي* حالة

في أداء الممثل في الكوميديا ديلارته كان يبدو وكأنه أتى وليد اللحظة ولم يتم التحضير له مسبقاً، فإن واقع الأمر عكس ذلك لأن بنية الكوميديا ديلارته التي تقوم على مفهوم النمط ذي الملامح المعروفة مسبقاً لا تتطلب من الممثل سوى أن يقوم بتنويعات على الدور وعلى المواقف التي تتطلبها الكانفاه المحددة في خطوطها الغريضة. أي إن الهامش الارتجالي في أداء الممثل هو تقنية محضرة يمتلكها الممثل بدرايته أو بترأكم خبراته.

في العصر الحديث عاد الارتجال ليأخذ موقعاً هاماً في العملية المسرحية ككل، ولا يمكن فصل ظاهرة عودة الارتجال إلى المسرح عن العوامل التالية:

- الأفكار الجديدة والإيديولوجيات التي تحكمت بتوجه المسرح في العصر الحديث نحو خلق علاقة حيّة تقوم على الارتجال مع الجمهور في مسرح تحريري وسياسي إلخ.

- تنضير المسرح من خلال الاستيعاء من التراث القديم الشعبي الذي أهمل فترة طويلة وكان الارتجال فيه يأخذ حيّزاً هاماً. وقد ساعد على ذلك ظهور الدراسات الجديدة في مجال العلوم الإنسانية (أنظر الأنثروبولوجيا والمسرح، السوسيولوجيا والمسرح).

- المبادئ الجمالية التي ظهرت في بداية القرن العشرين والتي تنبئ العقوبة بتأثير من علم النفس، والتي دفعت بتطور العملية المسرحية نحو التفاعل الحي بين الممثل والجمهور، ونحو التخلص من سيطرة النص، وأحياناً من سيطرة المخرج والأساليب الإخراجية السائدة.

واستُخدم الارتجال في المسرح الحديث كأسلوب عمل يشمل كل مراحل العملية

الكلام يعني تكلم به من غير أن يُهَيَّئ. والارتجال في المسرح يعني أن يقوم الممثل بأداء شيء غير مُحضَّر سلفاً انطلاقاً من فكرة أو نية معينة، وبهذا يكون لأدائه صفة الابتكار والإبداع. ولا ينبغي ذلك وجود حالات ارتجالية من نوع آخر يقوم الممثل فيها بشيء غير متوقع أو غير مرسوم ضمن الدور، وفي هذه الحالة يكون الارتجال غروباً عن النص.

يُعتبر الأداء الارتجالي في المسرح بقوته نفيس الأداء المحضّر مسبقاً والقائم على تكرار ما اكتسبه الممثل وطرّره خلال تحضير العرض.

تَكْمُن أصول الارتجال كتمارسه في الطقوس الدينية أو الاجتماعية التي كانت تترك مجالاً لحرية المؤدي ضمن مسارها أو خطها العام. كما أن الارتجال كان معروفاً في مختلف الحضارات على شكل مهارات أو ألعاب تقوم على ابتكار شيء ما يقوم به المؤدي أو اللاعب. والارتجال في المسرح قديم فقد كان الجزء الأساسي في أداء الممثلين الجوّالين *Jongleurs* والإيمائيين الرومان، وفي عروض الممثلين في أشكال الفرجة الشعبية في القرون الوسطى في أوروبا، وفي أداء المدّاح والمقلّد والحكراتي وغيرهم في التقاليد الشعبية في البلدان العربية.

لكن النموذج الأكثر تكاملاً والذي يُشكل محطة هامة في تاريخ الارتجال هو الكوميديا ديلارته الإيطالية التي انتشرت في القرنين السادس عشر والسابع عشر، وكان الممثل فيها يقوم فيها بارتجال دور انطلاقاً من كانفاه محضرة. وقد تبلّورت مهارات الارتجال العقوبة مع الزمن وتراكمت على شكل خبرات في التمثيل سمحت بالتوصل إلى تقنيات عالية المستوى لأداء مُنطّ له قواعد الحركة، وهو ما يُعرف باسم لازي*. ومع أنّ الجزء الارتجالي

ضمن التدريبات لتحضير العرض المسرحي أو لإعداد ممثل ذي يقنيات عالية، ولذلك يدخل الارتجال اليوم في مناهج المعاهد المسرحية على شكل تمارين متنوعة.

من أهم التجارب التي استندت على الارتجال في إعداد الممثل تجربة المخرج والمُنظر الروسي كونستانتين ستانيسلافسكي C. Stanislavski (١٨٦٣-١٩٣٨)، وتشمل تمارين تستند على الارتجال من أجل إعادة صياغة النص والدور وإعداده؛ وتجربة الروسي فيشولود ميرغولد V. Meyerhold (١٨٧٤-١٩٤٠) في استخدام الارتجال لتحقيق مطاوعة عالية للجسد مُستوحياً ذلك من الكوميديا ديلارته والسيرك؛ وتجربة المخرج البريطاني بيتر بروك P. Brook (١٩٢٥-) الذي استند في إعداد الممثل على فكرة أن الارتجال ليس هدفاً في حد ذاته، وإنما هو وسيلة للتوصل إلى أداء جيد؛ وتجربة المُنظر الفرنسي أنطونان آرتو A. Artaud (١٨٩٦-١٩٤٨)، والمخرج البولوني جيرزي غروتوفسكي J. Grotowski (١٩٣٣-)، وبمعهما المخرجة الأمريكية جوديث مالينا J. Malina (١٩٢٧-)، وقد استند هؤلاء على الارتجال للتوصل إلى مثير اللاوعي وتحقيق الذات.

- كذلك تُستخدم يقنيات الارتجال في المسرح المدرسي* ومسرح الأطفال* وضمن توجه تحريض الإبداع عند الطفل. من جهة أخرى أثبتت يقنيات الارتجال فعاليتها في العلاج النفسي وصارت تشغل حيزاً هاماً في البيكودراما*.

في بدايات المسرح الغربي، وفي توجه مختلف عن توجه المسرح القائم على نص، كان

المسرحية بدءاً من كتابة النص بشكل مباشر على الخشبة، أو تطويعه حسب متطلبات الجمهور أو الموقف، وانتهاء بإعداد العرض والدور المسرحي انطلاقاً من نص ما أو من فكرة معينة. وقد استُخدم الارتجال في هذا المنحى لغايات متنوعة ومختلفة عن بعضها البعض نذكر منها:

- صيغة الإبداع الجماعي* التي برزت بداية في أمريكا في الستينات من هذا القرن واعتمدتها فرقة الليثنج Living Theatre، وفرقة المسرح المفتوح Open Theatre وتجارِب فرقة شكسبير الملكية Royal Shakespeare Company في إنجلترا التي تقوم على إعداد عرض متكامل بناءً على ارتجال الممثل أثناء التدريب، وتجربة المخرجة الإنجليزية جون ليتلود J. Littlewood (١٩١٤-) القائمة على الإعداد الجماعي من خلال الارتجال.

في فرنسا نجد صيغة استخدام الارتجال في الإبداع الجماعي* في تجارب فرقة الأكواريوم Aquarium وفرقة مسرح الشمس Théâtre du Soleil التي توصلت إلى تصميم عروض كاملة بناءً على ارتجال الممثل لخلق الدور المسرحي، ثم صياغة نص كامل مُستوحية ذلك من يقنيات الكوميديا ديلارته. في مقاطعة الكييك في كندا، ازدهر في السبعينات نوع من العروض حقّق جماهيرية كبيرة وأخذ شكل المُساجلة بين فريقين يرتجلان ارتجالاً كاملاً على الخشبة (انظر أغون).

في لبنان نجد دور الارتجال في عملية الإبداع الجماعي في تجارب روجيه عاف (١٩٤١-) مع فرقة الحكواتي.

- استخدام الارتجال أيضاً في إعداد الممثل*

E. Piscator (١٨٩٣-١٩٦٦) الذي استخدم تقنيات جديدة بالنسبة لما كان سائدا من قبل، والذي توجّه في مسرحه إلى جمهور مختلف وبأسلوب جديد.

فيما بعد صار تعبير المسرح الأرسططاليّ يعني في اللغة النقدية العالمية المسرح الإيهاميّ *Théâtre d'illusion* والمسرح الدرامي بشكل عام، مقابل ما هو غير دراميّ بما في ذلك المسرح الملحميّ* (انظر درامي / ملحمي).

هذه التصنيفات ليست دقيقة ولا تُشكل معايير شاملة تصلح لكافة الاتجاهات المسرحية. فقد ظهرت في تاريخ المسرح أنواع* وأشكال* مسرحية لم تلتزم بمفاهيم أرسطو بشأن الصراع* والإيهام والتطهير، ومع ذلك لا تُعتبر مسرحا ملحميا. من هذه الأنواع والأشكال مسرح العيّت* ومسرح الحياة اليومية* والهالينغ* وغيرها من العروض التي لا تسعى إلى إيهام المُتفرّج.

انظر: درامي/ملحمي، شكل مفتوح / شكل مُغلّق.

■ الإرشادات الإخراجية Stage Directions

Indications Scéniques / Didascalies

وتُسمى أيضا في اللغة العربية ملاحظات إخراجية.

والإرشادات الإخراجية هي تسمية تُطلق اليوم على أجزاء النصّ المسرحي المكتوب التي تُعطي معلومات تُحدّد الطّرف أو السّياق الذي يُبنى فيه الخطاب* المسرحي. وهذه الإرشادات تُفبّ في العرّض كنصّ لغويّ وتُحوّل إلى علامات مرئية أو سمعية.

تحتوي الإرشادات الإخراجية على معلومات تُحدّد مكان الحدث وزمانه وتُبيّن أسماء

للأرتجال دّوره الكبير في العمل المسرحي وارتبط بالشخصيات النمطية التي ابتدعها بعض الممثلين المصنّين مثل يعقوب صنوع (١٨٣٩-١٩١٢) وعلي الكسار (١٨٨٥-١٩٥٧) ونجيب الريحاني (١٨٩١-١٩٤٩) واللبناني جورج دخول وغيرهم. في كثير من الأحيان كانت الفترات الارتجالية تلقى نجاحا كبيرا حين تأتي على شكل فواصل* ترفهية داخل العرّض أو قبل المسرحية. من الأشكال الارتجالية القديمة في العالم العربيّ ما يُعرف باسم الفواصل الأوطخولية *Oto-omy* وهي تسمية تركية لتمثيليات قصيرة ظهرت في تركيا عام ١٧٩٠ تُشبه الكوميديا ديلارته وتقوم على الارتجال. انظر: أداء الممثل.

■ الأرسططاليّ (المسرح-) Aristotelian theatre - *Théâtre aristotélicien*

نسبة إلى الفيلسوف اليوناني أرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢ ق.م).

والمسرح الأرسططاليّ تعبير استخدمته المخرج والمُنظر الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) في الفصل المُعنون «حول دراماتورجية لا أرسططالية». وقد استخدمه في الجزء الأول من كتاباته النظرية حول المسرح «*Ecrits sur le Théâtre*» ليدلّ على شكل كتابة مُحدّد، وعلى نوع من الدراماتورجية* التي تلتزم بالهدف الأساسي للمسرح الذي حدّد أرسطو، وهو التوصل إلى التطهير* عبر الإيهام* والتمثل*.

عالم بريشت هذه الفكرة في معرض حديثه عن تقنيات بناء المسرحية في المسرح الألماني في العشرينات والثلاثينات من هذا القرن، وعلى الأخص مسرح المخرج الألمانيّ أروين يسكانور

النص المسرحي لأنها تُحدّد ظروف الخطاب. والمعلومات التي تُقدّمها الإرشادات الإخراجية تكون إما على شكل نصّ مُوازٍ للجوار يُسمّى النصّ الخارجيّ *Meta-texte*، وإما على شكل معلومات مُضمّنة في الجوار كما في أغلب مسرحيّات الإنجليزي وليام شكسبير *W. Schakespeare (1564-1616)*. وللنصّ الخارجيّ وظيفة إيعازية *Fonction conative*. فجملة مثل «بصوت خفيض» أمام الجوار تعني أمرًا أو إيعازًا يوجّه للممثل هو: قُلْ هذه الجملة بصوت خفيض، ولذلك يُسمّى في علم اللسانيّات النصّ الأمريّ أو الإيعازيّ انطلاقًا من وظيفته في عمليّة التواصل في المسرح. أصول هذا النوع من التعليمات يعود إلى المسرح اليونانيّ حيث كانت كلمة ديداسكاليا *Didaskalia* تعني في البداية التعاليم الفلسفية. تطوّر المعنى فصارت الكلمة تُطلق على التعليمات التي يُعطياها الكاتب للممثل ليُحضّر دوره. كذلك كانت تسمية ديداسكاليا تُطلق على التقارير التي تُكتب عن المُسابقات التراجيدية والكوميديّة وتُحدّد اسمها وتاريخ تقديمها واسم مؤلّفها، وقد ترك أرسطو *Aristote (384-322 ق.م)* ديداسكاليات من هذا النوع أفادت في معرفة تسلسل تقديم المسرحيّات في عصره. في المسرح الرومانيّ استُخدمت نفس كلمة ديداسكاليا، لكنّها كانت تعني المعلومات التي تُعطى عن العرض المُخصّص لمسرحيّة واحدة. وما تزال ديداسكاليات الرومانيّ لوسيوم أكويوس *Lucius Accius* موجودة حتّى اليوم وفيها معلومات هامة عن العروض المُقدّمة في زمنه. وهذا المعنى الرومانيّ هو أصل المعنى الحديث لكلمة ديداسكاليا التي يُقصد بها اليوم الإرشادات الإخراجية.

الشخصيّات (قائمة الشخصيّات) والمعلومات الخاصّة بكلّ منها أحيانًا (النصّ، الشكل الخارجيّ، الوجهة إلخ). كما يُمكن أن تحتوي على معلومات حول أداء الممثل (اللهجة، الثبيرة، الحركة والانفعال)، بالإضافة إلى معلومات حول الديكور والإضاءة والأكسوار والموسيقى والمؤثرات السمعية إلخ. كذلك فإن اسم كلّ شخصيّة مُتكلّمة بجانب الجوار على امتداد النصّ يُعتبر جزءًا من الإرشادات الإخراجية.

على الرّغم من أنّ الإرشادات الإخراجية كما يُستنتج من التسمية تتعلّق بعملية تحويل النصّ إلى عرض، وتوجّه أساسًا لمجموعة القائمين على العمل من مُخرج وممثل وسينوغراف وغيرهم، إلّا أنّها موجودة في النصّ المسرحيّ المكتوب لتُساعد القارئ أيضًا على تحيّل شكل العرض المسرحيّ.

اعتبر الناقد المسرحيّ رومان إنجاردن *R. Ingarden* أنّ النصّ الجوّاريّ هو النصّ الأساسيّ، وكلّ ما هو خارج عن الجوار، أي الإرشادات الإخراجية نصّ ثانويّ. وقد بيّن إمكانية وجود علاقة جدليّة بين النصّين. كما ذكر الناقد ستيف جانسن *S. Jansen* في كتابه «نظرية الشكل الدرامي» أنّ هناك نوعًا من الالتقاء يتمّ بين الجوار والإرشادات الإخراجية إذ لا يُمكن أن تكون هناك جملة جوارية إذا لم يُمكن عن قائلها.

هذا النصّ المُوازي للجوار في المسرح هو المعادل المسرحيّ لما يُطلَق عليه اسم الوظيفة خارج السّردية *Meta narrative* (أي الوصف الذي يشرح السّياق) في أي خطاب روائيّ، لكنّ الفرق هو أنّ المعلومات التي يُعطياها النصّ المُوازي ضرورية لا يُمكن الاستغناء عنها في

الكاتب نفسه بإعداد الممثل للممثل على الخشبة، وهذه حالة شكسبير في إنجلترا، وموليير Molière (١٦٢٢-١٦٧٣) في فرنسا.

يُمكن أن نعتبر أن بداية ظهور الإرشادات الإخراجية بمعناها الحديث تزامن مع ظهور مسرح المُلبة الإيطالية* في القرن السادس عشر، ومحاولة رسم صورة تُشبه الواقع من خلال الديكور، ومع تحول الفضاء المسرحي إلى صورة عن مكان في العالم، وكذلك مع تطور مفهوم الشخصية* من مجرد دُور* إلى شخصية لها مواصفات فردية أقرب إلى الطبيعة الإنسانية. عندئذ صار من الضروري كتابة نص يوازي الجوار ويُعطي المعلومات اللازمة عن الشخصيات والمكان فزاد حجم الإرشادات الإخراجية وزادت أهميتها وعلى الأخص في نصوص الدراما* في القرن الثامن عشر وفي نصوص المسرح الواقعي والطبيعي في القرن التاسع عشر (انظر الواقعية والمسرح، الطبيعية والمسرح).

تطورت هذه الإرشادات تدريجياً منذ نهاية القرن التاسع عشر واغتنت بتأثير عاملين هامين: - التحرر من الأعراف التي كانت ترسم مسار العرض المسرحي:

- ظهور الإخراج كوظيفة مُستقلة تستدعي تعليمات من الكاتب للقائمين على العمل.

في المسرح الحديث، تغيّرت النظرة التقليدية إلى الإرشادات الإخراجية كنص له وظيفة عملية بحتة، ولم يعد المُخرج يعتبره نصاً مُلزماً «لترجمة» النص على الخشبة، وإنما صار يتعامل معه من مُطلق الخيار الإخراجي. ففي بعض الأحيان يتعد المُخرج نهائياً عن الإرشادات الإخراجية التي يحتويها النص، أو يستبدلها بما يتناسب مع قراءته الخاصة للنص. ففي مسرحية بستان الكرز للموسوي أنطون تشيخوف

في الكوميديا ديلارته* يُعتبر السيناريو* الذي يقرؤه الممثلون قبل دخولهم إلى الخشبة شكلاً من أشكال الإرشادات الإخراجية في ذلك الوقت.

في الطلّعات الأولى للنصوص المسرحية القديمة، كان نص المسرحية يُسبق بقائمة تُحدّد أسماء وصفات الشخصيات بكلمات قليلة ويُطلق على هذه القائمة اسم أدوار الدراما *Dramatis Personae*. وما زال هذا التعبير مُستخدماً حتى اليوم في اللغات الأنجلوساكسونية والألمانية.

عرّف المسرح الإنجليزي القديم تقليد استخدام وثيقة تُسمى Platt تحتوي على تعليمات فنية مُوجّهة من مدير الفرقة لأعضائها تُحدّد دخول وخروج الممثلين وثقّت استعمال الأكسسوارات وإدخالها على الخشبة، كما عرّف تقليداً آخر وهو إعطاء تعليمات مُتضمنة تأخذ أحياناً شكل رَؤاز* يهتمها العاملون في المسرح تُحدّد وضع الممثل وحركته ومكانه على الخشبة (فوق، تحت، يمين، يسار، في الوسط إلخ).

وهذا ما يُطلق عليه اسم إرشادات الخشبة *Stage Directions*.

فيما بعد وقبل ظهور الإخراج*، صارت التعليمات المُوجّهة من المُشرف على العرض للعاملين في المسرح لتساعدتهم على تنفيذ العرض على الخشبة تُسجل فيما عرف باسم نُشرة التعليمات *Cahier de Régie*. وقد ظلّ هذا التقليد سائداً حتى بعد ظهور وظيفة المُخرج.

والواقع أن الحاجة للإرشادات الإخراجية تنتهي تماماً أو تُقلص إلى الحد الأدنى في المسرح المُنمط الذي تُحدّد الأعراف* المسرحية الصارمة مُكوناته وشكل تقديمه وطريقة الأداء فيه كما هو الحال في المسرح الشرقي* التقليدي. كما تنتهي أو تُتدرّ في المسرح الذي يقوم فيه

التعليمات التي أعطاها الكاتب الفرنسي جان جينيه J. Genet (١٩١٠-١٩٨٦) في مسرحية «الخادما»، تحت عنوان «كيف تُقدّم مسرحية الخادما»، وفي التعليقات التي تلي كُلّ لوحة في مسرحية «البارافانات».

تَراقت هذه التوجّهات مع الاهتمام بالعناصر التي تُشكّل لغة العُرْض ومثل الحركة والإضاءة، وهذا ما نُجده في مسرحية «كوميديا» لبيكيت حيث تكون الإضاءة التي تتركّز على الشخصية المُتكلمة هي المُعاوِل البصريّ لِجُزء أساسيٍّ من الإرشادات الإخراجية وهو تحديد اسم كُلّ شخصية بجانب الجوار.

Harlequinade

■ الأركيناد

Arlequinade

نسبة إلى أركان Arlequin، وهو إحدى الشخصيات المُعطّية في الكوميديا ديللارته*.

والأركيناد تسمية تُطلق على مسرحية نُهرجية يُلعب فيها أركان الدّور الأساسي. وقد ظهرت كخلاصة تُجمع بين تقاليد الكوميديا ديللارته الإيطالية وتقاليد عُرُوض المُمثّلين الصامتين في سرح الأسواق* في فرنسا.

تُعَدّ الأركيناد مرحلة هامة من مراحل تطوّر فنّ الإيماء* (بانطيميم) في إنجلترا في القرن التاسع عشر بعد أن انتقلت إلى هناك من فرنسا على يد مُدرّب الرقص جون ويفر J. Weaver (١٦٧٣-١٧٦٠) الذي أدخل إلى المسرح الإنجليزي تقاليد ما يُسمّى بالليالي الإيطالية *Italian Night Scenes*، وهي مشاهد قصيرة صامتة تقوم فيها شخصيات الكوميديا ديللارته بأداء مَزَاحات مأخوذة من البيناريوهات المعروفة (انظر سيناريو). فيما بعد قام المُؤلّف والمُخرج البريطانيّ جون ريتش J. Rich (١٦٩٢-١٧٦١)

A. Tchekhov (١٨٦٠-١٩٠٤) أضاف المُخرج الإيطاليّ جورجيو شتريللر G. Strehler (١٩٢١-) حركة غير موجودة في النصّ حين جعل غاييف يفتح الخزانة في العُرْفة التي تركها مع أخته من زمن الطّفولة فيُهبّور منها عدد كبير من الألعاب ممّا يُعطي صورة دُفق الذكريات. كذلك صار هناك توجّه لإبراز الإرشادات الإخراجية في العُرْض وإعلانها كنصّ صريح وواضح. وقد كان الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) من أوائل الذين تعاملوا مع الإرشادات الإخراجية بشكل مُؤلّف درامياً فجعلها تأتي في عُرُوضه على شكل لافتات مكتوبة أو صوت خارجيّ مُسجّل Voix off واستخدمها كعنصر من عناصر المسرحية* ووسيلة للتغريب*.

من جهة أخرى، تغيّرت النظرة إلى الإرشادات الإخراجية في المسرح الحديث فبرز اتجاه ضمن الكتابة المسرحية نحو الإكثار من التفاصيل في هذه الإرشادات حتّى صارت تُعادل الوصف في النصّ الرّوائي، ولدرجة صار يبدو معها أنّ الحدود بدأت تُمحي بين الأجناس الأدبية. وهذا ما يبدو في بعض النصوص التي تُشكّل الإرشادات الإخراجية فيها الجزء الأكبر من النصّ كما في مسرحية «نهاية اللّعبة» للإرلنديّ صموئيل بيكيت S. Beckett (١٩٠٦-١٩٨٩)، أو تشكّل النصّ بأكمله كما في مسرحية «فصل دون كلام» لبيكيت ومسرحية «الريب يُريد أن يُصبح وصيّاً» للألمانيّ بيتر هاندكة P. Handke (١٩٤٢-).

كذلك، وضمن اهتمام الكتاب أنفسهم بعملية تحضير العُرْض، صارت الإرشادات الإخراجية تحوّل رؤية مُتكاملة من الكاتب لطريقة تقديم عُرْضه. يبدو هذا واضحاً في

- في المسرح الكلاسيكي القائم على التكتيف الزمني المُرتبط بمبدأ وحدة الزمان، يُمكن أن تتطابق الأزمة مع نقطة انطلاق الحدث، وعليها تُنسج الحبكة*.

- في المسرح الدرامي بشكل عام، غالبًا ما تكون الأزمة داخلية تأخذ بُعدًا بيكولوجيًا أو أخلاقيًا فتعيشها الشخصية* التي يتوجب عليها اتخاذ قرار، وهذا القرار هو الذي يُكوّن بداية الحدث ويُؤدّي إلى العقدة.

- اعتبر النقاد الإيطاليون الذين اعتمدوا أسلوب المُنظر الروماني هوراس Horace (٦٥-٨ ق.م) في تقطيع* المسرحية لفصول خمسة أن الأزمة تقع في مُنتصف المسرحية، أي في مُنتصف الفصل الثالث، وبالتالي فإنها تتطابق مع الذروة (انظر هُرم فرايتاغ في كلمة ذروة).

في المسرح الحديث، وبُعدًا من المسرح الطبيعي، لم يعد هناك تلازم بين الأزمة والعقدة والتصاعد الدرامي كما هو الحال في مسرحية «بُستان الكرز» للروسي أنطون تشيخوف A. Tchekhov (١٨٦٠-١٩٠٤) حيث تعيش الشخصيات أزمتها منذ البداية دون أن يكون هناك تصاعد درامي؛ أو صارت الأزمة النابض الأساسي للحدث لكنها لا تنفجر إلا في النهاية ويدون وجود عقدة كما في مسرحية «كلهم أبنائي» للكاتب الأمريكي آرثر ميللر A. Miller (١٩٢٠-).

في بعض الأحيان تغيب الأزمة نهائيًا عن المسرحية، كما في مسرح البَث*، أنا في المسرح الملحمي* ومسرح الحياة اليومية*، فتكون الأزمة مُستمرة من البداية حتى النهاية بعيدًا عن أي تصاعد درامي بسبب البنية المُبكرة على شكل لوحات (انظر البُنية والمسرح، تقطيع).

بتحويلها إلى ما يُعرّف بالباتومييم الإنجليزي. تدور الأركيتايد حول قصص أركان مع حبيته كولومين Colombine والدعا بانتالوني Pantalone، وقد نالت شعبية كبيرة في البداية حيث كانت تُقدّم كعرض يُعَدّ على السهرة بأكملها، ثم تحوّلت إلى مشاهد قصيرة راقصة وبهلوانية. فيما بعد صارت الأركيتايد أقصر وتحوّلت إلى مشهد افتتاحي لحكايا الجنّيات féerie، ثم إلى مشهد ختامي لعرّض الباتومييم قبل أن تختفي تمامًا قبل الحرب العالمية الثانية. انظر: الإيماء.

■ الأزمة

Crisis

Crise

في اللغة العربية الأزمة هي الشدة والضيقة. كذلك يُقال أزمَ الحبل أي أحكم قلته، وفي هذا المعنى انسجام مع الصورة البلاغية التي تشبه مراحل الحدث بالخيوط التي تشابك تدريجيًا ويُحكم ترابطها لتُشكّل العقدة* في المسرحية. حافظت اللغة الإنجليزية على الأصل اليوناني Crisis، وهي كلمة تعني القرار.

والأزمة هي مرحلة من مراحل تطوّر الحكاية* في المسرح الدرامي غير مسار هُرمي يبدأ بالمقدمة ويتصاعد إلى ذروة* ثم ينتهي بخاتمة*. والأزمة في هذه الحالة هي المرحلة التي تسبق الذروة وتُهيء للصراع* والعقدة.

في بعض الحالات يُمكن أن تُجد في المسرحية الواحدة عدّة أزمات إذا كان بناؤها يقوم على حبكة مُتوَبّعة، ولذلك تُجد في الخطاب النقلي الإنجليزي تمييزًا يدلّ على هذه التعددية هو تمييز الأزمة الأساسية Major crisis.

ومفهوم الأزمة في المسرح الدرامي مُرتبط بمفهومَي العقدة والذروة:

انظر: عُقدة، صِراع، ذُروة.

■ الاستعراض

Show

Show

انظر: عَرْضُ المُنوعات.

■ الاستقبال

Reception

Réception

من الفعل اللاتيني recipere بمعنى تَلَقَّى أو اسْتَقْبَلَ.

ومفهوم الاستقبال حديث نسباً في الخطاب النقدي المسرحي، وقد استُخدمه المُنظِّرون الأنجلوساكسون في المجال اللغوي والإعلامي أولاً، ثم استعمل في المجال المسرحي فيما بعد مع انفتاح العلوم النقدية على بعضها. ودراسة الاستقبال في المسرح كآلية تُعنى بالعمل الضميري (انظر تاويل) الذي يقوم به المُتفرِّج كفرد.

أخذ مفهوم الاستقبال عبر تطوره معاني مُتعددة، فهو يدل على:

١- كيفية تعامل مجموعة ما مع أعمال كاتب أو مؤلف أو فنان أو مدرسة أو تيار أو أسلوب عبر التاريخ، وهذه هي نظرية الاستقبال الألمانية Rezeptionsgeschichte التي انصبّت على البُعد التاريخي لعملية الاستقبال. وقد تَرافق ذلك بظهور الدِّراسات التي اهتمت بجماليات تأثير العمل Wirkungsaesthetik.

٢- العناصر التي تتحكم بخلق جمهور ما للعرض المسرحي. فمع تطوُّر سوسيولوجيا المسرح، اهتم الدارسون بالاستقبال على مُستوى الجمهور كمجموعة. وصارت دراسة الاستقبال قرعاً من استيعاب المسرح

Esthétique théâtrale يُعنى بتوصيف الصِّورة النفسية والظُّروف الاجتماعية والتاريخية والخلقية الثقافية التي تُحدد مجموعة مُعيَّنة كجمهور للمسرح (انظر عِلْم الجمال والمسرح). يَتِمُّ ذلك من خلال «استبيانات» تُطرح على نماذج من المشاهدين فُتَبِّين انتماؤهم ووضعهم الاجتماعي، وتُسَبَّر ثقافتهم وما يتوقَّعون من العرض، ومدى استيعابهم لما قُدِّم لهم، وما يَبْقَى في ذاكرتهم من العرض الذي شاهدوه بعد مُرور مُدَّة زمنية.

٣- الفعل الذي يُمارسه المُتفرِّج الفرد كإنسان له مُكوّناته النفسية والذهنية والانفعالية والاجتماعية لتفسير ما يقدِّم إليه في العرض المسرحي. وعملية الاستقبال بهذا المعنى تتضمَّن عمليات مُتعددة يدخل فيها الإحساس والإدراك والحُكم أو بناء المعنى والذاكرة. ولم تهتمَّ هذه الدراسات بالاستقبال وحسب، وإنما أيضًا بالبت، أي بصياغة العمل المسرحي نفسه على اعتبار أنَّ مسار بناء العمل وطابعه وأسلوبه واهتمالات المعنى التي يفتتح عليها أمر يُؤثِّر في نوعية الاستقبال.

والواقع أنَّ الاهتمام بالاستقبال لم يَؤَب في الدراسات التاريخية والاجتماعية التقليدية للمسرح. لكنَّ هذه الدراسات لم تتجاوز، ولفترة طويلة، البحث في تأثير التطهير، وفيما بعد التغريب البريشتي.

والواقع أنَّ دراسة الاستقبال في المسرح (بالمعنى الثالث للكلمة) ظهرت مُتأخِّرة. فالبحوث البُيوتية والسيميولوجيا التي كانت المنهج المُتَّبع في تحليل العمل المسرحي درسي النص كمنظومة مُغلقة على نفسها، وكَلَّت في

العلاقة المسرحية *La relation Théâtrale*

ضمن هذا المنظور، دُرست آلية الاستقبال كعملية خلّاقة بحدّ ذاتها لأنها تشمّل التلقّي وعملية تركيب المعنى. كذلك طُرحت العلاقة ما بين الإنتاج والاستقبال كعلاقة تأثير متبادل لها طابع جدليّ. فمعدّ العمل المسرحي (كاتبًا كان أو مُخرّجًا أو أيّ عنصر من العاملين في الإنتاج المسرحي) يأخذ بعين الاعتبار المُتفرّج الذي يتوجّه إليه وفدّته على تركيب المعنى، ويتخيّر له نوعية التأثير المُلائمة، وهذا ما يُسمّى استراتيجية العمل. من جهة أخرى فإنّ المُتفرّج بدّوره يستقبل العرض من خلال تكوينه الخاص (انفعال، إدراك، فهم، تأثير، ذاكرة). أي إنّه يَجد لنفسه موقفًا أو علاقة ما تربطه بالنصّ أو بالعرض. وعملية التلقّي هذه أو تأويل النصّ تُشكّل ما يُطلق عليه اسم القراءة*.

آلية التلقّي:

تختلف طبيعة الاستقبال حسب علاقة المُتفرّج بالعرض وبالمسرح ككلّ. فدوّق المُتفرّج وتكوينه المعرفي ومدى اعتياده على الروايز المسرحية، ومعرفته المُسبقة للنصّ بالقراءة أو من خلال عروض سابقة، كلّها عوامل تلعب دورها في مستوى ونوعية التلقّي. كذلك فإنّ عملية التلقّي والمُتابعة تتمّ على المُستوى الانفعاليّ والفكريّ والجسديّ (المضمون، الشكل الجماليّ أو مستوى الأداء)، وهي التي تُحدّد مستوى المُتعة* وطبيعتها. من ناحية ثانية، هناك عوامل أخرى تلعب دورها في الاستقبال لدى المُتفرّج منها عوامل مادّية مثل موقع المُتفرّج في الصالة، ومنها عوامل ذاتية مثل درجة التمثّل* مع الشخصية ودرجة الإنكار* بالنسبة لما يُقدّم على الخشبة وغير ذلك. وفي

مجال المسرح لفترة طويلة تهتمّ بدراسة وتوصيف البنى الدرامية فقط دون أن تفتح على ما هو خارج النصّ، أي الواقع، وما هو بعد النصّ، أي البعد الضمنيّ والتأويلي في عملية التلقّي. كذلك فإنّ نظرية التواصل والإعلام التي واكبّت هذه البحوث تعاملت مع العرض وكأنّه رسالة *Message* مُكوّنة من إشارات تُبيّن لمُتلّق لا يتجاوز دّره تفكيك الروايز* (انظر التواصل). ولذلك لم يتمّ التوصل إلى المعنى الثالث لمفهوم الاستقبال إلّا مع تطوّر العلوم القديّة وتداخلها.

العلاقة المسرحية:

يُعتبر الشكلائيون الروس أوّل من طرّح فكرة وجود عناصر ضمن العمل الفنيّ تعبّر إشارات موجّهة للمُتلّق ولها دور التأكيد على الصنعة الأدبية وشكّل إنتاج العمل. وقد اعتبر هؤلاء أنّ تأثير هذه الإشارات على المُتلّق هو بداية للعملية الدلالية في التلقّي لأنها تأتي بشكل واع ومقصود من قِبَل المُرسِل *Emetteur*، وتنبّه المُستقبل *Récepteur*. وقد بيّن الناقد الفرنسي بيير فولتز P. Voltz في دراسته حول ما هو غريب وشاذّ في مضمون العمل أنّ هذه العناصر بقرابنها تلعب دور المُحرّض في عملية التلقّي.

من ناحية أخرى يُعتبر المسرحيّ الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) أوّل من لفت النظر إلى دور المُتفرّج، واعتبر المسرح فنّ المُتفرّج، لكنّه لم يذهب أبعد من ذلك. انطلقت الدراسات الحديثة من كلّ هذه المفاهيم وربطتها بما قدّمته نظرية التواصل من آفاق جديدة لعلاقة التلقّي، فدرست الاستقبال كعلاقة بين المُتفرّج والمادة المسرحية، أي العالم المُصوّر فيها، وبين المُتفرّج ومرجع هذه المادة، أي الواقع، وهذا ما أطلق عليه اسم

الإيطاليان أنجيلو روزانتة A. Ruzzante (١٥٠٢-١٥٤٢) ونيكولو مكيافيللي N. Machiavelli (١٤٦٩-١٥٢٧)، وفي مسرحيات المصري يعقوب صنوع (١٨٤٩-١٩١٢).

- إهداء وشكر للملك أو للشخصية الهامة التي ترفعى الفرقة، وغالبًا ما يكتب الاستهلال صديق للمؤلف، وهذا ما نجده في المسرح الاليزابي حيث كانت الفرق تخضع لحماية أحد النبلاء أو الأمراء.

- عرض لرأي المؤلف بالفن المسرحي بشكل عام أو بالمسرحية التي كتبها كما فعل الفرنسي موليير Molière (١٦٢٢-١٦٧٣) في مسرحية «افتتاحية فرساي»، والالمانى ولفغانغ غوته W. Goethe (١٧٤٩-١٨٣٢) في مسرحية «فاوست» والبلاني مارون القماش (١٨١٧-١٨٥٥) في كل مسرحياته.

عندما صارت النصوص المسرحية تُطبع وتُشر، صارت المُقدّمات التي يكتبها المؤلفون واحدة من الأشكال التي تطوّر إليها الاستهلال كخطبة حول الفن المسرحي. والأمثلة على ذلك عديدة نذكر منها مُقدّمات الكاتبين الفرنسيين بيير كورني P. Corneille (١٦٠٦-١٦٨٤) وجان راسين J. Racine (١٦٣٩-١٦٩٩) لمسرحياتهما عندما طُبعت، ومُقدّمات مسرحيات الإيرلندي جورج برنار شو J.B. Shaw (١٨٥٦-١٩٥٠)، وكل ما كتبه الكاتب الفرنسي جان جينييه J. Genet (١٦١٠-١٩٨٦) تحت عناوين مثل «كيف نُقدّم هذه المسرحية» أو «رسائل إلى المُخرج»، وكلّ البيانات المسرحية التي كتبها المؤلفون أمثال اللباني عصام محفوظ (١٩٣٩-) والسوري سعد الله ونوس (١٩٤١-) والمصري يوسف إدريس (١٩٢٧-١٩٩١).

الواقع فإنّ المُهمّ في عملية الاستقبال هو العمل الذي يقوم به المُتفرّج تُجاه ما يراه، ففي كلّ عمل مسرحي يربط المُتفرّج بين مرجعه الخاص ومرجعية العمل، وبين العالم الوهمي المُعروض عليه وبين واقعه هو.

انظر: التواصل، التأثير، الإدراك، أفق التوقع.

■ الاستهلال (برولوجوس) Prologue

Prologue

من اليونانية Pro-Logos التي تعني ما يسبق الكلام.

في المسرح اليوناني القديم، الاستهلال هو المقطع الذي يسبق دخول الجوقة، أي أنّه يأتي في البداية الفعلية للتراجيديا.

يُخلف الاستهلال عن المُقدّمة في أنّه لا يُشكّل مثلها وحدة عضوية مع الفعل الدرامي الأساسي في المسرحية، وإن كان يتعلّق بشكل أو بآخر بموضوع المسرحية ووجوها العام. في مسرحيات الكاتب اليوناني يوريبديد Euripide (٤٤٦-٤١١ ق.م) صار الاستهلال يأخذ شكل مونولوج يُعطي المعلومات الضرورية لفهم المسرحية ويأتي غالبًا على لسان أحد الآلهة. أما في الكوميديا اللاتينية فكان يأتي على لسان شخصية تُدعى بئس الاسم. في القرون الوسطى صارت هذه الوظيفة الدرامية تُعطى لمُدير اللعبة Meneur de Jeu الذي يُنظّم المسرحية على الخشبة ويُقدّم الشخصيات.

بعد ذلك، واعتبارًا من القرن السادس عشر صار الاستهلال افتتاحية للمسرحية يأخذ أشكالاً ووظائف مُتّوعة:

- توجّه للجُمهور يُطرح بلسان المؤلف مَوْضِع الحَدَث ويروي الحكاية كما في مسرحيات

عالم الواقع في حين يقوم الاستهلال بالنزول
المعاصر.
انظر: مقدمة.

Mystery Play

■ الأسرار

Mystère

من اللاتينية *Mysterium* بمعنى الحقيقة
المخفية أو السر، وهي في الأصل مأخوذة من
الكلمة اللاتينية *Ministerium* التي تعني الشغل
الديني.

والأسرار هي عروض كانت تُقدَّم في أوروبا
اعتبارًا من القرن الرابع عشر وحتى السادس
عشر، وتُستد إلى مواضيع دينية مأخوذة من
الكتاب المقدس أو من حياة القديسين. لكن
ذلك لا يمنع من وجود فواصل مُضحكة في
هذه العروض، أو غلبة الطابع الهزلي على بعض
الشخصيات فيها.

من أهم المواضيع التي تنطرق إليها الأسرار
آلام المسيح، لذا يُطلق عليها في كثير من
الأحيان أسرار الآلام *Mystères de la Passion*،
وتُختصر إلى عروض الآلام.

في إنجلترا، لم يُستخدم اسم الأسرار إلا
اعتبارًا من القرن الثامن عشر لأن التسمية
الشائعة كانت حتى ذلك التاريخ هي مسرحية
المُعجزات *Miracle Play*.

في ألمانيا تُعتبر مسرحيات الآلام *Passion*
Spiele المعادل البروتستانتي لعروض الأسرار
الكاثوليكية في فرنسا وإسبانيا. وقد تطوّر هذا
النوع بعد عام ١٥٢٥ بتأثير من رجل الدين
البروتستانتي مارتن لوتر *Martin Luther* الذي
استخدم الأمثلة في هذه العروض بمنحى
تعليمي من خلال تعليقات مدير اللعبة *Meneur*
de jeu وذلك للتبشير بالإصلاح الديني. ومن

بالإضافة إلى ذلك كانت للاستهلال وظيفة
عملية تشبه دور فتح الستارة* في المسرح
المعاصر، إذ كان في مضمونه بحث الجمهور
على الهدوء وتبنيّه إلى بداية المسرحية، وهو في
هذا المنحى عُصر من عناصر المُشرحة*. من
هذا المُطلق نلاحظ غياب الاستهلال في المسرح
الطبيعي والواقعي بسبب رغبة المؤلفين في جعل
المسرح صورة عن الواقع وتحقيق الإيهام*، ثم
عودته للظهور في المسرح الملحمي* حيث
استُخدم على شكل توجّه للجمهور لتحقيق
التغريب* ولمنع اندماج المُتفرّج بالعرض،
ودعوته لأن يكون مُراقبًا واعيًا، كما هو الحال
في استهلال مسرحية «رجل يربل» للكاتب
الألماني برتولت بريشت *B. Brecht* (١٨٩٨-
١٩٥٦).

في بعض الأحيان، لم يلجأ المسرحيون إلى
الاستهلال بشكله التقليدي (خطاب مُوجّه إلى
الجمهور) وإنما أوردوه في أعمالهم على شكل
أغانٍ أو وصلات غنائية يُفتّح بها العرض كما
في المسرح الغربي، أو على شكل مسرحية
قصيرة لا علاقة لها مباشرة بالمسرحية الأصلية
(انظر فواصل)، بل إنّ هناك نوعًا من
المسرحيات الاستهلالية تُسمى باسم رُفَع الستارة
Lever de rideau لكونها تُعلن عن بداية العرض
وتدعو المُفرّجين لتترك الضمير والتهيؤ للفرجة.
يُهايل البرولوغوس في بداية المسرحية ما
يُسمى الإيلوغوس أو الختام *Epilogue* (من
اليونانية *Epilogos* = الختام)، وهو خطاب يأتي
في نهاية المسرحية ليلخص الدروس الأخلاقية
أو السياسية التي يُمكن استنباطها من المسرحية،
وهو يميّز عن الخاتمة* في أنّه دون علاقة
مُحصية مع القِبل الأساسي في المسرحية، وإنما
يساعد على خروج المُفرّج من عالم الخيال إلى

في البداية كان المُمثّلون في عروض الأسرار من الهواة يتم اختيارهم من رجال الكنيسة والأعيان ثم تشكّلت جمعيات جزيّة تعاونيّة لتقديم هذه العروض وأشهرها في فرنسا فرقة أخوان الآلام. فيما بعد صارت الأسرار تُقدّم في أماكن مُغلقة ومّا أزال عنها الطابع الاحتفاليّ الدّينيّ وأعطاهها طابعًا دُنيويًا أدّى إلى منعتها نهائيًا في فرنسا عام ١٥٤٨.

أنظر: ديني (مشرح) - الأوتوساكرمنتال، المُمجّزات.

■ الاسكتش

Sketch

Sketch

كلمة دخلت اللغة الإنجليزيّة حوالي عام ١٩٠٣ وتُعني المُحتط، وتُستعمل اليوم في أغلب اللغات كما هي.

أصل الكلمة من اليونانيّة Skhédios، ومنها الكلمة اللّاتينيّة Schedius التي تُعني رسمًا بدائيًا تقريبًا يُصوّر المعالم الرئيسيّة فقط لشيء ما، والعمل المُرتجّل، ومن ثمّ القصيدة المُرتجلة.

تُستخدم هذه الكلمة في مجال الأدب والفنّ للدّلالة على عمل قصير وخفيف يُعالج موضوعًا ما بشكل سريع، كذلك تُستعمل في مجال الموسيقى للدّلالة على قطعة قصيرة لليبانو.

في مجال المسرح تُستعمل كلمة اسكتش للدّلالة على قطعة مسرحيّة قصيرة ذات طابع هزليّ يخلّب عليه طابع الارتجال، وتحتوي على عدد قليل من الشخصيات.

أصول الاسكتش المسرحيّ تكمن في الفواصل* التي كانت تُرافق العروض المسرحيّة في القرن السادس عشر، ثمّ استقلت على شكل مشاهد دراميّة قصيرة في القرن السابع عشر كما في السانيت Sainette أو Saynette في المسرح

أشهر عروض الأسرار الألمانيّة تلك التي تُقام في مدينة أوبر أمراغو Oberamergau قرب مدينة ميونيخ كلّ عشر سنوات مرّة، وهو تقليد لا زال ساريًا حتّى يومنا هذا.

في إسبانيا هناك نوع خاصّ من الأسرار لا زال يُقدّم حتّى اليوم واسمه أسرار مدينة إيلش Elche الذي ظهر في قشتالة وتحوّل إلى الأوتوساكرمنتال* الإسبانيّ.

في فرنسا تُعتبر عروض الأسرار شكلاً مسرحيًا مُطوّراً بالمُقارنة مع الأشكال الأخرى في المسرح الدينيّ* ومثل الأخلاقيّات* والمُمجّزات، وقد أخذت طابعًا مدنيًا هامًا مع صعود البورجوازيّة واهتمامها بتقديم هذه العروض في ساحات المدينة في فترة الأسواق الموسميّة لجذب الزبائن من المُدن المُجاورة ولتشغيل المشاغل الجزيّة التي تملّكها.

وتُصوص عروض الأسرار لها خصوصيّة لأنّ المُمثّلين الجوّالين Jongleurs كانوا يؤلّفون ويتداولون فيما بينهم نُصوصًا مكتوبة ويُضيفون عليها مقاطع جديدة ومّا جعل هذه النُصوص تطول كثيرًا (٥٦٠٠٠ بيتًا من الشّعْر). والواقع أنّ النُصوص لم تكن سوى ذريعة لتقديم العُرض الذي كان يأخذ طابع الاحتمال* ويتطلّب مئات المُمثّلين، وإخراجًا فخما تكثّر فيه الخدع، وأزياء مُكيفة لا تُراعي فيها الدقّة التاريخيّة.

كذلك فإنّ الديكور المُتزامن Décor simultané في هذه العروض كان يُمثّل أمكنة مُتباعدة جغرافيًا لكنّها تتجاور على الخشبة من خلال أجزائه التي تُسمّى المنازل Mansions.

تُقدّم عروض الأسرار في الهواء الطلق وتستمرّ عدّة أيام في فترات الأعياد وأحيانًا عدّة أسابيع وتسبقها غالبًا موكب يُشارك فيه كلّ المُمثّلين.

هو وجود نفس الشخصية المحورية مع اختلاف وتباين في المواقف، أو وجود بياق واحد تختلف فيه الشخصيات من مشهد لآخر، وهكذا تشكل مجموعة الاسكتشات المستقلة نسبيًا نسقًا متكاملًا في العرض المسرحي، وهذا ما نجده في أعمال مسرح الشوك التي ألفها في سورية عمر حاجو وأخرجها وشارك فيها دريد لحام. نجد الاسكتش كنوع من الفقرات المستقلة أيضًا في الفودفيل بمعناها الأمريكي، وفي عروض الكاباريه والريفيو، وفي عروض الشانسونيه (انظر عرض المنوعات).

في العالم العربي يُعد المصري يعقوب صنع (١٨٣٩-١٩١٢) أول من استولد تقاليد الفواصل الفكاهية التي تحولت إلى ما يشبه الاسكتش. فقد كان يلقي الككات بصورة متتابعة في الاستراحة بين فصول المسرحية، ثم تحولت هذه الفواصل إلى جزء من البناء الدرامي لإقبال الجمهور عليها.

في العصر الحديث اشتهر اللبنايان الأخوان عاصي (١٩٢٣-١٩٨٦) ومنصور الرحباني (١٩٢٥-) في بداية مسيرتهما الفنية بمجموعة الاسكتشات الإذاعية التي قدمها في الخمسينات مع فيلمون وهبة نذكر منها «هالة والديب»، «بارود اهرىوا»، «براد الجمعية إلخ». كما أن مسرح الساعة العاشرة في لبنان الذي عمل فيه وسيم طيارة وإيفيت مرسق في الستينات والسبعينات اعتمد تقديم اسكتشات وفواصل يجمعها حَقَّ عام.

انظر: الفواصل.

■ الأُصْلِيَّة

Stylization

Stylisation

كلمة مُشتقة عن كلمة أسلوب Style، ظهرت

الفرنسي والإسباني (انظر الفواصل). في بعض الأحيان يُمكن أن يكون الاسكتش مشهدًا كاملاً يتصلع من مسرحية ويُقدم بمفرده كما في التروحة Droll، وهو نوع من الاسكتشات انتشر في إنجلترا في مُتصف القرن السابع عشر حيث كان وسيلة المُمثلين للتعايل على قرار مُنوبهم من تمثيل مسرحيات كاملة. أشهر هذه الاسكتشات مشهد خفاري القُبور المأخوذ من مسرحية «هاملت» ومشهد بوطوم وتيتانيا المأخوذ من مسرحية «حلم ليلة صيف» للإنجليزي وليم شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦).

في يومنا هذا تُستعمل كلمة اسكتش للدلالة على مشهد قصير درامي يُقدم بمفرده في الإذاعة (انظر دراما إذاعية)، أو على شكل من أشكال التقطيع مثل اللوحة والفضل والشهد، إلا أن الاسكتش أكثر استقلالية وتكاملاً منها.

يُستخُدم الاسكتش كشكل تقطيع في المسرح الذي لا يعتمد على الحبكة، أو الذي يهدف إلى النقد الاجتماعي والتحريض، لأنه في بُنيته التي تقوم على عرض مشاهد مُستقاة من الحياة المُعاشة، يَسمح بالتعرق إلى القضايا الاجتماعية بشكل مُباشر دون اللجوء إلى بناء خيالي يعتمد على التطور الدرامي التقليدي، وهذا هو الحال في مسرحية اللبناي زياد الرحباني (١٩٩٦-) «لولا فسحة الأمل» التي قُدمها عام ١٩٩٤ في بيروت. وقد اعتمد أيضًا المسرحي الجزائري كاتب ياسين (١٩٢٩-١٩٨٩) نفس الأسلوب في المشهد الهزلي التي تُكوّن بِمُجملها مسرحية مُكاملة، وعلى الأخص في مسرحيات «مُسحوق الذكاء» و«محمد ارفد فيلزنك» و«خرب الألفني عام».

في هذه العروض التي تمتد الاسكتش كشكل تقطيع، يكون التأطير في العمل الواحد

القول إنه حتى في العرض المسرحي الذي يسعى إلى تصوير الواقع تصويراً دقيقاً (انظر الواقعية والمسرح، الطبيعية والمسرح) هناك نوع من الأشلية في طريقة هذا التصوير لوجود الأعراف المسرحية التي تتحكم في العرض المسرحي. أي إن المسرح قد لجأ عبر تاريخه إلى الأشلية بشكل أو بآخر وأبرزها جُزئياً أو كلياً في العناصر التي تكونه، وأحياناً كانت هذه الأشلية وسيلته الوحيدة لتصوير الواقع (انظر المسرح الشرقي).

الأشلية والشرطية:

تُعتبر الأشلية، كما الشرطية* ردة فعل على الواقعية* في الفن، لكن مفهوم الأشلية الذي كان موجوداً دائماً في الفن والمسرح يظل أشمل من مفهوم الشرطية الذي ظهر في ظرف محدّد في روسيا في بدايات القرن مع مبدأ العُرف الواعي *La Convention consciente*. والتعريف الذي يُعطيه الروسي فيسولود مييرخولد V. Meyerhold (١٨٧٤-١٩٤٠) للأشلية يُقرّب بين المفهومين حين يقول: «ما أقصده بكلمة أشلية ليس إعادة تصوير أسلوب عصر ما أو حدث ما وإنما تشكيل بُنيته وجوهره، أي استخراج الخلاصة الداخلية لعصر أو لحدث ما، وإعادة تشكيل صفاته المُختارة بمساعدة كُلِّ الوسائل التعبيرية. وأنا أربط بذلك بين فكرة العُرف والتعميم والرمز».

يُمكن تحقيق الأشلية في كُلِّ مكوّنات المسرحية، أي على مستوى التكوين الدرامي في النص وعلى مستوى العرض:

- الحكاية* والحبكة* في المسرح هما بطبيعتها عرض لجزء من الواقع يُوحى بالكُلِّ، وليس الواقع بأكمله. لكن عندما يصير هذا التقدير

واستُخِلت في مجال فن التصميم *Design* والتصنيع للدلالة على عملية البحث عن مادة وشكل للعرض المُصنّع بحيث يُلبي أتجاهات الطراز السائد وطلبات السوق.

دخلت كلمة أشلية في الخطاب النقدي حديثاً واستُعِملت للدلالة على طريقة في تقديم موضوع ما بخطوطه العريضة وبشكل مُرمّز وتجريديّ يتّبع عن التفاصيل، مع الاكتفاء ببعض الملامح المُكوّنة لبُنية الموضوع (منظر طبيعيّ أو حكاية أو حادثة إلخ).

والأشلية في الفن هي توجّه نحو التجريد لأنها لا تُظهر الموضوع كما يَبْدَى بالإدراك* المُباشر، وإنما تستخلص منه الخطوط الأساسية بحيث لا تُعْمله هو، وإنما المضمون الذي يُستنتج من ظاهره، فهي بذلك تُغطي تصوّراً أقرب إلى ذاتية بُنيها من الأسلوب الذي يتّبع المحاكاة* التصويرية التفصيلية التي تُطَمَح إلى نوع من الموضوعية، وبالتالي فإن العمل المُؤسَلب يُطلَب تفسيراً خاصاً من المُتلقي.

والأشلية نزعة موجودة بشكل أو بآخر في كُلِّ الحضارات وفي كُلِّ الأزمنة (الحروف الأبجدية والأرقام والرموز هي نوع من الأشلية) ويتحكم في وجودها شكل التعبير المُعتمد في حضارة ما (المنحوتات الخشبية في حضارة الفايكنغ)، أو المُعتقدات السائدة (في الفن الإسلامي الأشلية هي وسيلة للابتعاد عن تصوير المخلوقات الحية بشكل يُماثل الصورة التي خُلِقت عليها) أو الخيار الجماليّ الواعي (المدرسة التكيبية في الفن الغربيّ في بداية القرن العشرين).

والأشلية في المسرح هي ابتعاد عن المحاكاة التصويرية للواقع والاكتفاء بتقديم علامات تدلّ على هذا الواقع أو تُرجع إليه. لكنّه من الممكن

دليلاته* حيث يكون أسلوب الأداء الشائع به وحركات اللازي* والأقنعة والأحراف التي تحيط بالشخصيات النمطية* نوعاً من الأسلية. كذلك فإن استخدام الدُمى في بعض العروض بديلاً عن الممثلين هو نوع من الأسلية.

تُخلَق الأسلية في مكونات العرض مسافة تباعد بين المُتلقي والموضوع الذي يراه وتتطلب منه جهداً ذهنيّاً مُعيّناً، ولذلك تُعتبر اليوم من عناصر المسرح* وتحقيق التفرغ*. واللجوء إليها في المسرح الحديث هو خيارٌ واعٍ يتخطى التبعث الجمالي إلى الرغبة في كسر الإيهام والابتعاد عن الواقعية، خاصة عندما تقوم الأسلية على استخدام نماذج مُستقاة من أعراف مسرحية وروايات* مُحددة بحيث تُرجع إلى جمالية مُعيّنة أو لشكل مسرحي مُحدد، وهذا ما نجده بشكل واضح في عروض المُخرجة الفرنسية أريان منوشكين A. Mnouchkine (١٩٣٩-) والمُخرج التونسي محمد إدريس (١٩٤٤-) حيث يأخذ العرض طابعه المُؤسّس من الإرجاعات العديدة إلى المسرح الشرقي عبر الروايات الحركية واللونية.

استخدم المسرحي الألماني برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) الأسلية التي استعار بعض عناصرها من المسرح الشرقي فكانت إحدى الوسائل التي لجأ إليها لخلق التفرغ بشكل كبير في مسرحه. والأسلية في مسرح بريشت لا تحقق فقط على مستوى أداء المُمثل* أو إخراج العرض، وإنما تدخل في صلب الموضوع المطروح في المسرحية؛ ذلك أن بريشت عمّد إلى خلق جدلية بين الواقعية والرمز من خلال تقديم أجزاء من الواقع لها دلالة عالية تسمح من خلال أساليبها بالانتقال من الخاص إلى التصور العام، وربط هذا الاستخدام بالثمد

للجزء بدلاً من الكل أسلوباً مقصوداً كما هو الحال في استخدام الأمثلة*، فإنه يسمح بالانتقال من الخاص إلى العام، وهذا ما نجده على سبيل المثال في المسرح الملحمي* ومسرح الحياة اليومية*. من جهة أخرى فإن الخطاب* المسرحي بكل أشكاله مثل المونولوج* والحديث الجانبي* هو نوع من الأسلية لأنه خطاب لا يحتمل التكرار والإطالة ولذلك يحذف كل التفاصيل التي تملاً الحديث في الحياة العادية.

- على مستوى العرض أو تصوير الواقع على الخشبة، يمكن اللجوء إلى الأسلية في كافة مكونات العرض المسرحي: فالحركة* المتوترة أو المُضغطة والتي لا تتطابق مع الحركة في الحياة اليومية هي حركة مُؤسّسة، والديكور* عندما يبتعد عن تصوير التفاصيل ويتكون من بعض الأغراض المُوحية (الصحون توشي بغرفة طعام)، أو عندما يغيب تماماً ويُعوض عنه بالحركات التي تدلّ عليه (حركة الأكل تُوحى بوجود الصُحن) يكون ديكوراً مُؤسّساً ويأخذ بُعداً دلاليّاً. كذلك فإن الماكياج* والزّي* المسرحي* والقناع* يمكن أن تكون عناصر مُؤسّسة لها دلالتها بالإضافة إلى وظيفتها الإخبارية (التاج وحده يكفي للدلالة على الملكية).

والواقع أن هناك أنواعاً من المسارح* تقوم على الأسلية في كل مكوناتها منها كل أشكال المسرح الشرقي* مثل أوبرا بكين* ومسرح النو* والكابوكي* حيث تدلّ ألوان الماكياج مثلاً على السن* والجنس والانتماء الاجتماعي، وحيث يكون استخدام العرض* المسرحي مُرمزاً بشكل كبير (السوط في يد المُمثل يدلّ على وجود عربة في المسرح الصيني). كذلك الأمر في الكوميديا

الاجتماعي الذي يُحيط بالموضوع (انظر النستوس).

انظر: الشُّرطية، المُحاكاة وتُصوير الواقع.

■ الأسواق (مَسْرَح - Fair-ground theatre

Théâtre forain

تسمية تُطلق على عروض وأشكال فُرجة* كانت تُقدَّم على هامش الأسواق التجارية وخلال الأعياد الدينية منذ القِدَم وفي كُلِّ الحضارات. تُعتبر عروض مسرح الأسواق من أشكال المسرح الشعبي* لأنها تجذب جمهورًا مُتنوعًا. كذلك تقترب كثيرًا من مفهوم مسرح الشارع* لأنها مسرح الخشبة المرتجلة والهواء الطلق، ولأنَّ الغرض فيها هو الأماس وليس النص.

تُصنَّف ضمن مسرح الأسواق أشكال فُرجة مُتنوعة مثل عروض المُهرِّجين والبهلوانات ومُروضي الحيوانات والسُّحرة والمُشعوذين والمُوسيقين وعارضي الظواهر العجيبة، كما تُشمل عروض الدُمى* والإيماء* وألعاب الحُفَّة ورُقصات العَجَر وغيرها ممَّا كان يَتِمَّ عَرْضُه في أسواق شهيرة موسميَّة مثل سوق سان جرمان في فرنسا، وسوق ماي فير وبارتولومي في إنجلترا، وسوق دانزيغ في بولونيا، وسوق نيجيني نوفجوراك في روسيا.

ما تزال بعض أشكال الفُرجة هذه تُقدَّم اليوم في بلدان العالم على هامش المعارض التجارية ومعارض الكُتُب والمهرجانات المسرحية والفنية وفي الحدائق العامة ومُحطات المترو ومباحث المُدُن، وهي تُلقي تشجيعًا من بلديات المُدُن الكبرى لأنها تُضفي حيوية على الحياة اليومية. كما أنَّ بعض هذه الأشكال ترتبط بِمُناسبات مُعيَّنة مثل الأعياد الدينية في أوروبا ومواييم الأعياد الزراعية وأسواق العاشية في أمريكا.

كذلك عُرِفَت هذه الظاهرة في العالم العربي منذ الجاهلية حيث كان المُحِبُّط والراوي والقَوَّال والمَدْحاق يُقدِّمون عروضهم في الأسواق التجارية ويُلِّقون سوق عُكاظ. وقد استمرت الظاهرة في كُلِّ المُدُن العربية على مدى التاريخ، واشتهرت في هذا المجال أسواق الرُّنوة في دمشق في القرن الثاني عشر حيث كان القَوَّالون ومُروضي القِرَّة والشُّخصون والشُعراء الشعبيون يُقدِّمون عروضهم في الهواء الطلق، وساحة الفن في مراكش في المغرب حيث ما زال المَدْحاقون والسُّحرة ومُروضي الأناعي يُقدِّمون عروضهم للناس حتَّى يومنا هذا.

ومُثلُّ عروض الأسواق كانوا غالبًا مُمثلين جوالين *Jongleurs* يجتمعون بشكل مُؤقت في فِرَق أو يَنتمون إلى عائلة واحدة بسبب اضطرارهم للشُّر المُستمر، ومن أشهرهم عائلة رافيل في فرنسا وعائلة بلاسيد في إنجلترا وأكثر العائلات المُعْتبرة.

أفرزت عروض الأسواق الكثير من الأشكال* المسرحية التي تقوم على الارتجال* والحركة* والإيماء* والغناء، وبشكل الإضحاك فيها عُصْرًا هامًا مثل الكوميديا ديلارته، والعروض التي تتكوَّن من فقرات مُتنوعة مثل الفوديل* والميوزيك هول*. كما أغنت هذه العروض المسرح بأشكال جديدة مثل عروض مسرح البولفاري في بداياته والأوبرا التهريجية*؛ كما قدَّمت للمسرح* وبالباليه* أفضل المُؤدِّين الذين تحوَّلوا إلى نُجوم.

لم تُوثق هذه العروض لأنها لم تستند إلى نُصوص مكتوبة لذلك غاب أكثرها أو تَمَّ تفتيتها، بل وُجِعت في كثير من الأحيان لأنها اعتُبرت صيغة مُعاكسة للمسرح الرسمي ولا تخضع لمعايير المسرح الجمالية التقليدية. لكنَّ

Spectaculaire كاشم، وصارت تدل على الفرجة *Le Spectaculaire* بشكل عام.

تزامن التطور في النظرة إلى الفرجة مع المحاولات المتعددة التي جرت منذ بدايات هذا القرن لاسترقاء وإحياء أشكال عروض من الماضي ومن الحضارات المختلفة. كما تبلور كنتيجة لتطور العلوم مثل الأنتروبولوجيا* والسوسولوجيا* والسميولوجيا* التي تهتم بالعرض المسرحي والعرض ككل، وبدراسة الظواهر الاحتفالية التي سبقت ظهور المسرح في المجتمعات القديمة. يُعطي مفهوم أشكال الفرجة في يومنا هذا العروض التي تقوم على استقطاب متفرجين وعلى وجود خيَزين هما خِز اللُعب *Aire de jeu* وخِز المتفرجين. من هذا المنطلق تندرج تحت تسمية أشكال الفرجة أنواع عديدة من العروض منها السيرك* والألعاب الرياضية وعروض التزلج على الجليد وعروض افتتاح الألعاب الأولمبية وكل أنواع العروض الأدائية* وبعض مراحل الاحتفالات مثل الاستعراض العسكري في الأعياد الوطنية إلخ. كما تندرج في نفس الإطار أغلب الأشكال التي كانت في الماضي شكل تعبير جماعي تحول فيما بعد إلى فرجة مثل الكرنفال* وبعض الطقوس والممارسات المنبثقة عن التقاليد الاجتماعية التي يشهدها متفرجون مثل الرُقة في الأعراس ومرور المحول في موكب الحج ولُعب السيف والرُس في المولد النبوي وغيرها، مع التأكيد على أن الطقوس والألعاب التي تتم دون وجود متفرجين وتحتوي على مشاركين فقط ليست أشكال فرجة ولا تصير كذلك إلا حين تصبح مشهدًا يحتوي على خيَزين (خيَز الفرجة وخِز المتفرجين).

من هذا المنطلق نجد في البلاد العربية عددًا

معظمي مسرح الأسواق استطاعوا أن يتجاوزوا أو يتحايلوا على قوانين المنع التي طالت كل الأشكال الشعبية وما أدى إلى استمرارها رغم ذلك.

مع تطور السينما انتقل بعض معلمي الأسواق إلى العمل فيها وساهموا في نجاح السينما الاستعراضية، ولهذا السبب ظهر نوع سينمائي يُعرف باسم سينما الأسواق *Cinema forain* وأشهر من أخرج له الفرنسي جورج ميلييس *G. Méliès* (١٨٦١-١٩٣٨) الذي عُمل في المسرح الاستعراضي قبل السينما. بالإضافة إلى ذلك فإن الأفلام التي تناولت عروض السيرك وحياة القلج كانت تصويرًا حيًا لفترات عروض الأسواق وفرفقها. وتجد الظاهرة نفسها في بدايات السينما المصرية الاستعراضية وخاصة الأفلام التي صوّرت حياة الفِرَق الجوّالة ومُعانة أفرادها.

انظر: مسرح الشارع، أشكال الفرجة.

■ أشكال الفرجة

Spectacles

Spectacles

في اللغة العربية الفرجة بالمعنى العام هي الخُلوص من الشدة والهَم. وهناك أيضًا معنى يقترب كثيرًا من العرض المسرحي تدل عليه الكلمة المؤلدة سريانية الأصل فرجة، وهي اسم لما يُفترج عليه من الغرائب شُيّت كذلك لأن من شأنها تفريج الهموم، ومنها فعل فرجه على شيء غريب لم يَره من قبل أي أراه إياه.

أما كلمة *Spectacle* فتولدت من الفعل اللاتيني *Spectare* بمعنى نظر وشاهد، أي إنها مُرتبطة بما هو مرئي، وفي هذا استبعاد لمفهوم النص المسرحي كأساس للعرض. في الخطاب النقدي الحديث استُخدمت صيغة المشهدي

Forma أي القالب. وتعبير الأشكال المسرحية لا يُقصد به هنا حصرًا الشكل مُقابل المضمون. عرّف تاريخ النقد المسرحي محاولات دائمة لتصنيف المادة المسرحية على ضوء المعايير المعروفة تاريخيًا للتمييز بين الأجناس والأنواع التي تخضع لقواعد واضحة وتحويل سمات مُحددة منذ أرسطو ومُرويًا بالكلاسيكية* في القرنين السابع عشر والثامن عشر وحتى نهاية القرن التاسع عشر. فبالإضافة إلى تصنيف المسرح إلى الأنواع* المسرحية بناءً على القواعد* التي طرحتها كُتُب فنّ الشُّعر*، ظهرت تصنيفات أحدث بناءً على التيارات الجمالية (مسرح كلاسيكي، رومانسي، رمزي إلخ)، أو على الموقع الجغرافي (مسرح شرقي*، مسرح غربي*، مسرح عربيّ إلخ) أو بناءً على الطبقة أو الطابع أو اللون الجماليّ الذي يُوحى به في المضمون (مأساوي*، مُضحك*). لكنّ ظهور التصنيف إلى أشكال مسرحية كان أقلّ صراحةً وأكثر تنوعًا من التصنيف إلى أنواع ومدارس، وهو يُستخدم حاليًا بالإضافة إلى التصنيفات السابقة.

ينطلق تصنيف الأشكال من توصيف ما للمادة المسرحية يَسمح بالإحاطة باتجاهات وحالات مسرحية مُتنوعة ومتباينة. فهو يتوقّف عند الظاهرة أو الظواهر التي تُشكّل تيارًا مثل مسرح الحياة اليومية* أو المسرح الحميمي*، أو تلك التي تُحدّد لنفسها هدفًا ما مثل المسرح التحريضي*، أو تلك التي تبنّى أسلوبًا مُعيّنًا مثل المسرح الفقير*، أو التي كُرّست أشكال غروضر حملت طابعًا مُعيّنًا مثل المسرح القنائي* أو العروض الأدائية* Performance إلخ؛ أو يكون بناءً على شكل الكتابة المسرحية (درامي/ ملحمي*)، أو بناءً على الهدف المُراد من

كثيرًا من أشكال الفرجة والأشكال أو الظواهر شبه المسرحية Formes parathéâtrales التي تُشكّل التراث الشعبي في منطقة لم تُعرف المسرح بمعناه الغربي. من هذه الأشكال نذكر الحكواتي* والقراداتي وحلقات الرّجل ومسرح السامر* والحلقة وعرض البساط وتمثيلية سلطان الطلبة* وحلقات الذكر والمولوية وحلقات الزار حين تصير فرجة وغيرها.

ثار الجدّال في البلاد العربية حول إمكانية اعتبار أشكال الفرجة هذه عناصر مؤلدة للمسرح أو مسرحًا بالفعل. وقد ظهرت دراسات نظرية منها ما يؤكّد هذه الفكرة (علي الراعي، علي عقلة عرسان، عبد الكريم برشيد، يوسف إدريس، توفيق الحكيم، سعد الله ونوس)، ومنها ما يرفضها تمامًا. كما برزت محاولات مسرحية لاستثمار هذه الأشكال في محاولة لتضخيم المسرح العربيّ وإعطائه هُويّة محلّية من خلال اللجوء إلى مواضيع وشخصيات مُستقاة من التراث مثل المُهرج* والحكواتي وسُلطان الطلبة والفرفور والمُذبح، وإلى علاقات فرجة تقليدية تراثية مثل المقهى والسامر والحلقة وخيال الظل* والأراغوز*. والواقع أنّ هذه الظواهر لا تحتوي على عناصر المسرح بشكله المُتكامل، وهي وسائل تَعبير وأُطر ومضامين كانت موجودة في مكان وزمان مُحدّدين، وبالتالي فإنّ استثمارها في المسرح العربيّ كان فقيرًا حين انطلق من وعي لهذه المُعطيات على صعيد الشكل والمضمون وليس كإطار شكليّ فقط. أنظر: الاحتفال، السامر، خيال الظلّ.

■ الأشكال المسرحية theatrical forms

Les formes théâtrales

كَلِمَة شكل Forme مأخوذة من اللاتينية

بالربط بين أعمال مسرحية لها نفس الثبنة (انظر الثبونة والمسرح) وإن كانت متباعدة زمنيًا ومكانيًا مثل عروض الأسرار* في القرون الوسطى والمسرحيات التاريخية التي كتبها الإنجليزي وليام شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦)، ومسرحيات الألماني برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) لأنها مفتوحة على أفق معين تاريخي أو ديني أو أخلاقي (انظر شكل مفتوح/ شكل مغلّق).
انظر: الأنواع المسرحية، علم الجمال والمسرح، شكل مفتوح/ شكل مغلّق.

■ الإضاءة

Lighting

Eclairage

الإضاءة هي أحد العناصر الفنية في تنفيذ العرض المسرحي إلى جانب المؤثرات السمعية*، وكانت وظيفتها الأساسية هي إنارة المسرح ثم تطوّرت عبر الزمن فصارت تُستخدم بمنحى دراميّ ودلاليّ.

في المسرح اليونانيّ والرومانيّ وفي كلّ المسارح التي كانت تُقدّم في الهواء الطلق وفي وضح النهار (مسرح القرون الوسطى والمسرح الإليزابيثي والإسبانيّ في العصر الذهبيّ)، لم تكن هناك حاجة لاستخدام الإضاءة المُصطنعة إلاّ لخلق الإحساس بحلول الظلام في الحدث، ولتحقيق ذلك كانت تُستخدم الفوانيس والمصابيح كنوع من الأكسوار* للدلالة على حلول الليل. كذلك فإنّ بعض عروض المسرح الدينيّ* حين كانت تتمّ في الكنائس استُخدمت الإضاءة للإيهام بجوّ معين.

من الأسباب التي استدعت اللجوء إلى الإضاءة اعتبارًا من القرن السادس عشر التحول إلى تقديم العروض في الأماكن المُغلقة وفي

العملية المسرحية (مسرح احتفاليّ/ طقسيّ*، مسرح تحريميّ*، مسرح تعليميّ*).

ظهر هذا الاتجاه مع تطوّر المسرح اعتبارًا من القرن التاسع عشر وبروز أشكال مسرحية مُتنوّعة وجديدة لا تدخل ضمن قوالب أو أطر مُحدّدة، ممّا استدعى تطوير النظرة إلى هذه الأشكال ومحاولة إفساح مكان لها في الخطاب النقديّ المسرحي. كما ترافق بالتساؤلات الجديدة التي طرّحت حول ماهية المسرح (انظر سوسيولوجيا المسرح، الأنثروبولوجيا والمسرح). وقد سمحت هذه النظرة الجديدة بطرح تساؤلات جذريّة حول جدوى عملية تصنيف المسرح كلّ لاتها تبقى دائمًا محاولة غير كاملة ومُصطنعة وتُخرج عن نطاق المُمارسة الفعلية، حتّى لو قام الكاتب والمُخرج بتحليل نوعية المسرحية التي يكتُبها أو يُقدّمها.

لا يتّوحد هذا التصنيف الجديد معايير ثابتة ودقيقة كما هو الحال بالنسبة للأنواع، سيّما وأنّ الحدود بين الأنواع والأشكال صارت هشة لدرجة يصعب معها التمييز بين مكوّناتها فالتراجيديا* مثلاً هي نوع مسرحيّ مُحدّد المعالم، لكنّها أيضًا شكل من أشكال المسرح بالمنظور الحديث والأوسع. بالمُقابل فإنّ الكوميديا ديلارته* هي نوع له خصوصيته وقواعده، لكنّه أعمل كشكل شعبيّ ولم تُحدّد أبعاده جماليًا إلاّ في فترة لاحقة، ولذلك لم يُصنّف كنوع وصار يُشار إليه اليوم تارة على أنّه نوع وتارة على أنّه شكل مسرحيّ. وهذا هو حال كلّ ما أفرزته التيارات التجريبية اعتبارًا من نهاية القرن التاسع عشر، وغالبية عروض المسرح الشعبيّ*، وكلّ ما لا يتحدّد بقوالب جامدة.

جدير بالذكر أنّ التصنيف إلى أشكال مَصح

كما يُستدل من كتاب «جواريات حول تجهيزات الخشبة» (١٥٦٥) للإيطالي ليونيه إيبريو دي سومي Leone Ebreo di Somi. في القرن السابع عشر في إنجلترا، برز اسم الإنجليزي إنيغو جونز Inigo Jones (١٥٧٣-١٦٥٢) الذي استفاد من التقنيات الإيطالية في تنفيذ عروض الأفعية* حيث استُخدم الكثير من الأضواء الملونة التي أطلق عليها اسم زجاج المجوهرات، والإضاءة الجانبية التي تُعطي لمعاناً وانعكاسات تفوق الإضاءة الخلفية أو المُسلطة من مقدمة الخشبة.

في القرن الثامن عشر انتقدت الإضاءة المثبتة في المسرح على أنها مُزعجة وغير كافية، وتنت المطالبة بحذف إضاءة مقدمة الخشبة Feu de la rampe لأنها مُزعجة وتُسوّء تعابير وجه الممثل*. وقد اهتم العالم الفرنسي لافوازييه Lavoisier في تلك الفترة بمشاكل الإضاءة في المسرح واقترح إخفاء منابع الثور في أعلى نقطة في المسرح وتُسلط الضوء على المكان المطلوب في الخشبة من خلال عاكسات، كما اقترح استخدام غازات ملونة لتحقيق إضاءة ملونة.

في القرن التاسع عشر تعامل الألماني ريتشارد فاغنر R. Wagner (١٨١٣-١٨٨٣) مع الإضاءة كمُصنّر يُبرز طباع الشخصيات من خلال مُرافقة ظهور كُل شخصية* من الشخصيات بلون إضاءة يتسجم مع طباعها (الإضاءة الحمراء مع الشخصية الشريرة والإضاءة الزرقاء مع الشخصية البريئة)، كما أنه فرض العتمة في صالة المُتفرجين للمرة الأولى في تاريخ المسرح الغربي، وذلك في العروض التي قَدّمها في مسرح دار الاحتفالات في بايروت. وقد حقق فاغنر ذلك من أجل إلغاء شعور المُتفرج بعالم

لقرات المساء، والاهتمام بتحقيق الإيهام* من خلال قواعد المنظور* في الديكور* وما استعبد على صعيد الإنارة، والتوجّه نحو استخدام الجليل المُبهرة في المسرح ومن ضمنها تأثيرات الإضاءة الفعلية أو المرسومة (تأثيرات الضوء والظّل في اللوحة الخلفية* المرسومة بطريقة خداع البصر Trompe l'œil. في البداية كانت الإنارة جزءاً من تجهيزات المسارح المُخفية في إيطاليا وفرنسا (ثريات مُجهّزة بشموع تُلحق في مُتّصف صالة العرّض وتُضيء الصالة والخشبة معاً، وكان يُبدّل الشموع وإشعالها يُطلّب قطع العرّض المسرحي كُل نصف ساعة وما أثر على شكل الكتابة وكان أحد أسباب ظهور التقطيع* إلى فصول.

جدير بالذكر أنّ الإمكانيات المحدودة للإضاءة في تلك الفترة لم تُسنع من التفكير باستخدام هذا المُنصر بمنحى دراميّ ضمن التوجّه الذي بدأ يُبلور نحو اعتبار العالم المُصوّر على الخشبة نموذجاً مُصغراً عن العالم الخارجي، ومع بداية البحث عن العناصر التي يُمكن أن تُضفي مصداقية على الحداث وتُحقّق مُشابهة الحقيقة*. من الوسائل التي اتُبعت لتحقيق ذلك:

- تغطية الثوافد الراسمة وإطفاء بعض الشموع على الخشبة لخلق الإحساس بحلول الليل.
- استخدام إضاءة ملونة بتجهيز المشاعل بمرايا عاكسة، ووضعها ضمن أوعية زجاجية فيها سائل ملون كما يُستدل من بحث الإيطالي سباستيانو سيرليو S. Serlio حول الإضاءة في «الكتاب الثاني في العمارة» (١٥٤٥).
- إنارة الخشبة بشكل قويّ في التراجيديا، ثم يتمّ إتقاص الإضاءة تدريجياً بإطفاء الشموع على الخشبة وذلك مع بداية الحداث المأماوي

مُكثَّف لتجهيزات الإضاءة الثابتة ومُسلَّطات الضوء المُوجَّهة، واستُخدِمت مُنْقِيَات الضوء (فيلتر *Filtre*) وأشعة الليزر للتوصُّل إلى مُؤثِّرات بَصَرِيَّة عالية الجودة كالإيحاء من خلال مُؤثِّرات الإضاءة وحدها بالإيحاء ضمن مُوج البحر وبالتحليق داخل الغيوم، وكالإيحاء بجوَّ النهار الطبيعيِّ تمامًا، كما أنَّ لوحات التحكم الإلكترونية سَهَّلَت عَمَل هندسة الإضاءة وتنفيذها وجَعَلَت منها اختصاصًا جديدًا ووظيفةً تَقْنِيَّة يَضطلعُ بها مُدير الإضاءة الذي يَعْمَل إلى جانب المُخرج* والسينوغراف مِمَّا.

مع هذا التطُّور في التَقْنِيَّات صارت الإضاءة تُستخدَم بشكل أساسيٍّ لتشكيل البُعد السينوغرافي للمكان، فهي من العناصر التي يُمكن أن تُحدِّد حَيَز اللُّعب *Aire de jeu* بالنسبة للمُتفرِّجين، وتُحدِّد العلاقة بين الخشبة والصالَة*، وتُخلِّق أَمَكَنَة مُتَزاوِة على الخشبة ومُستويات مكانِيَّة مُختلفة، كما تَسْمَح بتغيير الديكور في التَعَمَّة. كذلك تَلْعَب دَوْرًا هامًّا في تَحديد زَمَان الحَدَث (ليل/نهار، جَوَّ الفصول الأربعة، ضوء الشمس أو القمر) وإيقاعه (إبراز تَوَاطُر مراحل الحَدَث أو التركيز على لَحَظَات مُعَيَّنَة أو واقعة ما) وتحديد مَفَاصِلِه الأساسية (تَقطِيع الحَدَث بتعاقُب الضوء والظُلَمَة بَدَلًا من إسدال الستارة*). كذلك تُساهم الإضاءة في خَلْق الإحساس بجَوِّ مُعَيَّن (رُغَب، هُدوء، تَرَقُّب إلخ)، وبالطَّابع الجمالِي (حار/بارد)، وفي إبراز الأداء* وتعايير وَجْه المُمثِّل والحَرَكَة* على الخشبة. من جانب آخَر تَلْعَب الإضاءة دَوْرًا في توجِه عملية التَقْي. فهي تُساهم في تعلدية الإدراك البصريِّ في اللَحظة المسرحِيَّة الواحدة والتقطيع إلى لوحات مُتعدِّدة ضمن المشهد الواحد كما أنَّ تَحديد الإضاءة يُمكن أن يَلْعَب دَوْرًا في تدعيم خَلْق

الواقع ومُساعدته على الدُخُول بشكل كامل في عالَم الإيحاء*. جدير بالذِّكْر أنَّ الإيطاليَّ أنجيلو إنغينيري *A. Ingegneri* كان أوَّل من دعا إلى إلغَاء الإضاءة في الصالَة منذ عام ١٥٩٨، لكنَّ ذلك لم يَحَقِّق إلَّا بعد عِدَّة قُرُون بسبب رَغْبَة المُتفرِّجين في رؤية بعضهم بعضًا.

من الذين ساروا في نَفْس منحى فَاغْنر السويسريِّ أدولف آبيا *A. Appia* (١٨٦٢-١٩٢٨) الذي اعتَبَر الإضاءة من الوسائل التي تُعطِي للمكان* والمُمثِّل* قيمة تشكيليَّة كبيرة، فَاغْنَر الخشبة من الأكسوار وجعل الإضاءة بديلًا عن الديكور. وقد صاغ آبيا أفكاره هذه في كتاب «إخراج الدراما الثاغيرية» (١٨٩٥).

وواقع الأمر أنَّ الإضاءة تَطَوَّرَت تَقْنِيًّا بشكل سريع منذ بداية القرن التاسع عشر، فقد تَمَّ اللُّجُوء إلى استخدام المصابيح الزيتيَّة، ثم استُبدِلَت بمصابيح الغاز التي يَتِمُّ التحكم بها من لوحة موجودة على يَمِين المسرح ثُمَّ في المُقَدِّمة تحت عُلْبَة المُلْفَن*. واستُخدِمت كذلك مصابيح تُطلِّق حُرْمَة من الضوء وتَسْمَح بِتَتَابُع حركات المُمثِّلِين. ويُمكن اعتبار ذلك بِدَايَة استخدام مُسلَّطات الضوء (البروجكتورات) في المسرح.

أمَّا الإضاءة الكهربائيَّة فقد استُخدِمت للمرَّة الأولى في أوبرا باريس عام ١٨٤٩ ثُمَّ في مسرح كاليفورنيا في سان فرانسيسكو بأمريكا عام ١٨٧٩ وشاع استخدامها في السنين اللاحقة في بقِيَة مسارح أوروبا وفي العالم العَرَبِيَّ حيث كان مسرح المصريِّ إسكندر فرح أوَّل مسرح أُتِير بالكهرباء عام ١٨٩٩ وجُهِز بكافة المَعَدَّات التَقْنِيَّة. وقد كان لاختراع الكهرباء تأثيرًا جذريًّا في تدعيم الدَوْر الدراميِّ للإضاءة.

في يومنا هذا تَتَّهَدُ الإضاءة تَطَوُّرًا هائلًا مع تَطَوُّر التجهيزات التَقْنِيَّة، إذ صار هناك استخدام

بروك P. Brook (١٩٢٥-) وغيرهما.
انظر: المؤثرات السمعية.

■ الأطفال (مشرح) Children's Theatre Théâtre pour Enfants

تسمية تُطلق على العروض التي تتوجه لجمهور من الأطفال والبالغين ويُقدِّمها ممثلون من الأطفال أو من الكبار، وتتراوح في غايتها بين التعليم والإمتاع. كما يُمكن أن تشمل التسمية عروض الدُّمى* التي تُوجَّه عادةً للأطفال.

يُمكن أن يأخذ مسرح الأطفال شكل العُرْض المسرحي التكاملي الذي يُقدِّم في صالات مسرحية أو في أماكن تُوجد الأطفال مثل الحدائق أو المدارس، كما يُمكن أن يدخل في نطاق أوسع فيكون جزءاً من عملية تربوية تهدف إلى تحريض خيال الطفل وتنمية مواهبه فيأخذ شكل التجارب الإبداعية ذات الطابع الارتجالي بإدارة مُنشط مسرحي مسؤول في المراكز الثقافية والمؤسسات التربوية.

وصيفة مسرح الأطفال حديثة تكمن أصولها في العروض التي كانت تُقدِّم في الماضي في المدارس في مناسبات تعليمية أو دينية (انظر مشرح مدرسي). وقد تزايدت أهميته مع اهتمام الدول والقائمين على الثقافة والتربية بالطفل لإعداد جيل واع، ومع تطوُّر البحث في خصوصية الطفل كُمُتلِّق.

من المسرحيات الأولى التي نُحِيت خصيصاً للأطفال مسرحية الكاتب البلجيكي موريس ماتيرلنك M. Maeterlinck (١٨٦٢-١٩٤٩) «المُصفور الأزرق» (١٩٠٨)، وهي ذات طابع تعليمي لأنها تُخاطب عقل الطفل وتعتبره كائنًا واعيًا. هناك أيضًا مسرحية الإسكتلندي جيمس

الإحساس بالواقع وإدراك مُجمل العناصر المسرحية بشكل متساوٍ أو في خلق الإحساس بالرتابة إلخ. كُلُّ ذلك زاد من أهمية المسرح كفنٍّ بصريٍّ يستعير يقيناته من السينما ويُنافسها.

من هذا المنطلق أصبح الكتاب يهتمون بدور الإضاءة ويذكرونها ضمن الإرشادات الإخراجية*، كما صار استخدام الإضاءة مجال بحث جمالي وتقني وثيراً إخراجياً:

- من المُخرجين من يميل لاستخدام الإضاءة بشكل مُكثف في العُرْض بحيث تُصحَّح عُصراً دلالياً هاماً، وهذه حالة الأمريكي روبرت ويلسون R. Wilson (١٩٤١-) والإيطالي جورجيو شتريلر G. Strehler (١٩٢١-) والفرنسي باتريس شبيرو P. Chéreau (١٩٤٤-). كما أنَّ بعض المُخرجين دعموا الإضاءة بوسائل بصرية أخرى مثل الشرائع الضوئية والأفلام السينمائية كما فعل الألماني إروين بيسكاتور E. Piscator (١٨٩٣-١٩٦٦) في عُرْض «رغمًا من كل شيء»! عام ١٩٢٥ والتشيكي جوزيف سفوبودا J. Svoboda (١٩٢٠-) في عروض فرقة مسرح اللاتينا ماجيكا. كذلك نلاحظ توجُّه بعض الفنانين في مجال الرقص وعروض المُنوعات* وعروض الصوت والضوء Son et Lumière لاستخدام تقنيات الإضاءة المُتطورة في تحقيق عروض فنية مُبهرة كما فعل الفرنسي جان ميشيل جار J.M. Jarre الذي حوَّل المدينة إلى فضاء عُرْض بواسطة الموسيقى والإضاءة الليزرية.

- من المُخرجين من يُرفض الإضاءة كوسيلة تعبيرية ويُفضِّل الإضاءة الحيادية لإبراز أداء المُمثل والعناصر الدرامية الأخرى، وهذا ما نجده في أعمال الألماني برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) والإنجليزي بيتر

بعض تجارب مسرح الأطفال على الطابع التعليمي بشكل أساسي، واستُعيد اليربوتار الخيالي واستُبدل بمسرحيات مكتوبة للكبار كجزء من سياسة إعلامية وإيديولوجية.

في ألمانيا حيث لمسرح الأطفال تقاليد عريقة، يُعتبر مسرح Gripp's Theater في برلين الغربية سابقاً من الفرق المتميزة التي تُقدّم عروضاً تُصنّف بالفراة.

في فرنسا حيث بدأ الاهتمام بمسرح الأطفال منذ الخمسينات، يبرز اسم الكاتب والمخرج ليون شانسوريل L. Chanceler (١٨٨٦-١٩٦٥) وكاترين داستيه C. Dasté التي أسست فرقة «الثقافة الخضراء» المعروفة للأطفال.

في العالم العربي كانت عروض التمس هي الصيغة الأولى لمسرح الأطفال. بعد ذلك وفي الستينات، أشرّفت الحكومات في البلاد العربية وخاصة في مصر وسورية على مسرح الأطفال ضمن السياسة الثقافية والتربوية الشاملة، وقد تأسس أول مسرح أطفال في مصر عام ١٩٦٤ في الإسكندرية. في سورية تأسس مسرح العرائس عام ١٩٦٠ وكان يُقدّم عروضه ضمن نطاق المسرح المدرسي، لكن بعض المخرجين اهتموا بتقديم عروض دورية للأطفال يؤدونها ممثلون كبار ومنهم المخرج مانويل جيجي (١٩٤٦-).

من العروض المميزة التي قُدمت للأطفال في العالم العربي عرض «يعيش المهرج» الذي قدّمه الإمامي اللبناني فائق الحميصي (١٩٤٦-) عام ١٩٨١ بالاشتراك مع أسامة شعبان ومحمد القيسي.

خصوصية مسرح الأطفال:

تتبع خصوصية مسرح الأطفال من خصوصية

باري J. Barrie (١٨٦٠-١٩٣٧) «بيتر بان» (١٩٠٤)، ومسرحيات الاسبانيي اليخاندررو كاسونا A. Cassona (١٩٠٣-١٩٥٠) التي كتبها للأطفال والشباب.

اعتباراً من منتصف القرن العشرين أنشئت المنظمة العالمية لمسرح الطفل Assitej ومقرها باريس، وقد شاركت فيها منذ البداية أربعون دولة. ساعد وجود هذه المنظمة على انتشار مسرح الأطفال في كل دول أوروبا، وعلى ربطه بمراكز الثّباب والطفولة أو بالمراكز الدرامية.

من أهم الدول التي كانت سبّاقة في مجال مسرح الأطفال الدول السكندنافية وهولندا واليابان وكذلك البرازيل في أمريكا اللاتينية حيث توجد مسارح للأطفال في كل المدن الكبرى وحيث تُنظّم مسابقات في غُطل نهاية الأسبوع لتشجيع هذا المسرح.

يُعتبر الاتحاد السوفيتي والدول الاشتراكية سابقاً من البلاد التي اهتمت الحكومات والمؤسسات الرسمية فيها بمسرح الأطفال كما وكيفا (عدّد الفرق والمسارح والجانب الفني)، وأفردت مناهج تعليم خاصة لإعداد الممثل فيه، فقد أنشئت في روسيا منذ ١٩١٨ مكاتب من أجل مسارح الطفولة وأعياد الطفل، وأهم من عمل فيها المخرجة الروسية نانالي ساتز N. Satz التي أدارت مسرح موسكو للأطفال في ١٩٢١ والمسرح المركزي للأطفال في ١٩٣٦، والمخرج الكسندر بريانتسيف A. Briantsev الذي أسس عام ١٩٢٢ مسرح المشاهد الشاب في ييتروغراد. وقد استكثت هذه المسارح كتاباً معروفين مثل الروسي الكسي تولستوي A. Tolstoi (١٨٨٢-١٩٤٥) الذي ألف مسرحية «اليفتاح الذهبي» (١٩٣٦). لكن فترة الثلاثينات شهدت في هذه البلاد تحوُّلاً نوعياً إذ تركّزت

الفني يمثل الرسم الحر والتعبير الجسدي والتعبير الشفوي والكتابي.

من جهة أخرى، استخدم هذا التوجه في مسرح الأطفال لغاية علاجية على الصعيد النفسي (انظر السيكوندرا).

أداء الممثل والعرض:

كان الأداء في مسرح الأطفال غطائياً في البداية، وكان العرض فيه ينجح نحو الواقعية، ثم توجه الأداء في تطور لاحق إلى شكل مؤنّب يعتمد على التعبير الجسدي والإيماء وفن المهرجين في السيرك وتقنيات لعب الأطفال، كما ازداد الاهتمام بالارتجال في العملية الإبداعية.

من جهة أخرى تخلق العرض المسرحي عن الالتزام بضرورة المحاكاة وتصوير الواقع على صعيد الديكور والأغراض، وذلك استناداً إلى سعة خيال الطفل واختلاف منطقه عن منطلق البالغ، وتقبله لما هو تجريبي ومؤنّب بشكل تلقائي.

كذلك فإن عروض الأطفال تحتوي غالباً على الموسيقى والرقص كونها تجذب الطفل ولكونها تشكل لغة بصرية وسمعية موازية للكلام أو بديلاً عنه.

مشاركة الطفل وطيبة التلقي:

يتجه مسرح الطفل اليوم إلى الاعتماد بشكل أساسي على مشاركة الطفل وأحياناً تدخّله في مجرى العرض مما يزيد من حيّز الحوار بين الممثل والمتلقي، كما يزداد توجه نحو كسر العلاقة التي يفترضها المكان المسرحي التقليدي.

انظر: عروض الدمى، المسرح المدرسي،

المتلقي فيه. فمع أنّ الأطفال قادرون أكثر من الكبار على الدخول في لعبة الخيال وعلى تقبل الأسلبة في تحقيق عناصر العرض، إلا أنهم أكثر انبساطاً إلى التفاصيل مما يجعل من تحضير مسرحية للطفل عملية صعبة تتطلب خبرة وإدراة بكافة المراحل، بدءاً من تحديد الهدف المرسوم لهذا المسرح واختيار البروتوار والنص، وانتهاء بأدق تفاصيل العملية الإخراجية وشكل الأداء.

النص المسرحي:

في الماضي كانت تُقدّم للأطفال عروض مُستَمَدّة من كلاسيكيات الأدب ومن التراث التاريخي والديني كما هو الحال في المسرح المدرسي. فيما بعد، ونظراً لندرة النصوص المكتوبة أساساً لمسرح الأطفال، اتّكأ هذا المسرح على عالم الحيوانات وعلى الحكايات التي ترسم عالماً عجائياً يستثير خيال الطفل مع تحويلها إلى عروض مسرحية من خلال الإعداد.

في تطور لاحق، وانطلاقاً من الرغبة في تفسير مسرح الطفل، وتأثير من التجريب مع الطفل ومن خلاله واستثمار الطاقات المبدعة لديه، صار هناك توجه للتعامل مع مسرح الأطفال بشكل مختلف تماماً من خلال الاستغناء عن النص ودفع الطفل بتوجيه من مُنشط مسرحي في المدرسة أو المسرح للمشاركة في كتابة النص وتحضير الديكور وربط التمثيل باللعب. تتم هذه التجارب إما في مدارس تجريبية أو في إطار تجمّعات ثقافية، وعملياً لا يكون الهدف الأساسي منها الوصول إلى عرض جاهز بقدر ما ينصبّ الاهتمام فيها على مسار العملية الإبداعية. وقد ترافق هذا النوع من التوجه المسرحي مع النظرة الجديدة للإبداع

اللُّبُّوب والمِسرَح، التَّنْشِيط المِسرَحِيّ.

■ الإِعدَاد

Adaptation

Adaptation

الإِعدَاد بالمعنى الواسع للكلمة هو عَمَلِيَّةُ تَعْدِيلِ تَجَرِي على العمل الأدبيّ أو الفنّي من أَجل التَّوَصُّل إلى شكل فنّي مُغاير يَتَطابَق مع سياق جديد. وتَشْمَلُ تَسْمِيَةَ الإِعدَاد مُخْتَلِفَ العَمَلِيَّاتِ التي تَتَرَاوَحُ بين التَّعْدِيلِ البَسِيطِ لَعَمَلِ ما، وبين عَمَلِيَّةِ إِعَادَةِ الكِتَابَةِ بِشَكْلِ كُلِّيٍّ مع الحِفاظ على الفِكرَةِ، وهذا ما يُطَلَّقُ عليه بالعَرَبِيَّةِ اسمُ الاقْتِباسِ. كذلك دَرَجَتِ العَادَةُ في مَجَالِ المِسرَحِ أَنْ يُشَبَّثَ من كلمة المِسرَحِ بالعَرَبِيَّةِ فَعَلَ يُطَلَّقُ على الإِعدَادِ هو فَعَلَ مِسرَحَ، أي حَوَّلَ مَادَّةَ ما لِتَصْبِيحِ صالِحَةٍ لِلْمِسرَحِ.

والإِعدَادُ شَكْلٌ من أَشْكَالِ الكِتَابَةِ لا يَتَقَصَّرُ على مَجَالِ المِسرَحِ وإِنَّمَا يَطَالُ كُلُّ الفُنُونِ والأَدَابِ: فَهُنَاكَ إِعدَادُ الرِّوَايَاتِ لِلْمِسرَحِ والمِسرَحِ والتِّلْفِيزِيُونِ، وإِعدَادُ حِكَايَا الحِجِّيَّاتِ *Féeries* لِلْبَالِيه* وإِعدَادُ القَصَائِدِ الشَّعْرِيَّةِ لَتَقْدَمَ على خَشْبَةِ المِسرَحِ وَغَيْرِهَا.

شَاعَ الإِعدَادُ في العَصْرِ الحَدِيثِ مع التَّوجُّه نحو تَدَاخُلِ الفُنُونِ وَزَوَالِ الحُدُودِ بَيْنَ الأَجْنَاسِ الأدَبِيَّةِ والفَنِّيَّةِ، ومع تَطَوُّرِ الإِمْكَانِيَّاتِ الفَنِّيَّةِ التي أَتاحتْهَا التَّكْنَوِلُوجِيَا الحَدِيثَةُ (الإِضَاءَةُ* والتَّسْجِلاتُ الصَّوْتِيَّةُ واسْتِخْدَامُ الشَّرَائِعِ الضَّوئِيَّةِ وَالْقَدِيدِ).

والتَّطَابُقُ بَيْنَ العملِ الأَصْلِيِّ الَّذِي يَتِمُّ الإِعدَادُ مِنْهُ والعملِ الجَدِيدِ لَيْسَ مِيعَارًا إلْزامِيًّا لَكِنَّهُ أَحَدُ المَعَايِيرِ الجَمَاعِيَّةِ الَّتِي يُنْظَرُ مِنْ جِلَالِهَا إِلَى العملِ المُعَدِّ، لِأَنَّ الإِعدَادَ يُمَكِّنُ أَنْ يَكُونَ قِرَاءَةً جَدِيدَةً أَوْ عَرْضًا جَدِيدًا يَقُولُ شَيْئًا مُغاِيرًا، خَاصَّةً عِنْدَمَا يَكُونُ العملُ مُرْتَبِكًا عَلَى أَحَدِ

المَوَاضِيعِ الَّتِي ذَاعَتْ حَتَّى تَحَوَّلَتْ إِلَى مَا يُسَمَّى الأَسْطُورَةَ، وَهَذَا مَا نَجِدُهُ فِي كَثِيرٍ مِنَ الأَعْمَالِ نَذْكُرُ مِنْهَا فِيلْمَ الإِيطَالِيّ فِرْدِينُو فِيلِينِي *F. Fellini* الَّذِي يُعَالِجُ سِيرَةَ حَيَاةِ «كَازَانُوفَا» بِرُؤْيَا مُغايرةٍ لِلطَّرْحِ التَّقْلِيدِيّ، وَمِسرَحِيَّةَ الفَرَنْسِيّ جَان كُوكْتُو *J. Cocteau* (١٨٨٩-١٩٦٣) «الآلَةُ الجَهَنْمِيَّةُ» الَّتِي تَطْرَحُ أَسْطُورَةَ أَوْدِيْبَ بِرُؤْيَا مُعَاَصِرَةٍ، وَمِسرَحِيَّةَ المِصْرِيّ عَلِيِّ السَّالِمِ (١٩٣٦-) «إِنْتَ الَّتِي قَتَلْتَ الوَحْشَ» الَّتِي تُعَالِجُ نَفْسَ الأَسْطُورَةِ فِي مَضْمُونِ جَدِيدٍ.

تَبَوُّ الإِعدَادِ مَكَانَهُ كَشَكْلِ كِتَابَةٍ فِي يَوْمِنَا هَذَا لَدَرَجَةٍ أَنَّهُ أَحِيطَ بِقَوَائِنِ تُحَدِّدُ أبعادَهُ، مِنْهَا عَقْدُ الإِعدَادِ الَّذِي يَسْمَحُ فِيهِ المُؤَلِّفُ لِشَخْصٍ آخَرَ أَنْ يَتَوَقَّفَ بِإِعدَادِ عَمَلٍ جَدِيدٍ عَنْ مُؤَلَّفِهِ الأَصْلِيِّ، وَمِنْهَا الشُّرُوطُ المَالِيَّةُ الَّتِي تُحَدِّدُ المَبْلَغَ الَّذِي يُقَدَّمُ لِلْمُؤَلِّفِ بِمَا يَتَنَاسَبُ مع أَعْرَافِ وَقَوَاعِدِ المِهرَجَةِ.

الإِعدَادُ المِسرَحِيّ:

الإِعدَادُ المِسرَحِيّ قَدِيمٌ قَدَّمَ المِسرَحَ مع أَنَّ التَّعْبِيرَ لَمْ يَظْهَرْ إِلَّا مُؤَخَّرًا. فَتُصَوِّصُ الكَلَّاسِيكِيَّينَ الإِغْرِيْقِ تُعْتَبَرُ إِعدَادًا «دِرَامِيًّا» عَنْ مَادَّةٍ سَرْدِيَّةٍ هِيَ المَلَّاحِمُ والأَسَاطِيرُ؛ كَمَا أَنَّ مِسرَحِيَّاتِ الإِنْجِلِيزِيّ وَلِيَمِ شَكْسْبِير *W. Shakespeare* (١٥٦٤-١٦١٦) وَعَلَى الأَخَصِّ التَّارِيخِيَّةِ مِنْهَا، هِيَ إِعدَادُ دِرَامِيٍّ أَوْ اقْتِباسٍ عَنْ وقَائِعِ المُؤَرِّخِيْنَ القَدَمَاءِ. كَذَلِكَ كَانَ الكُتَّابُ المِسرَحِيُّونَ فِي كَثِيرٍ مِنَ العُصُورِ يَسْتَلْهِمُونَ أَعْمَالَهُمْ مِنَ الرِّوَايَاتِ: فَمِسرَحِيَّةُ «السَّيْدَةِ» لِلْفَرَنْسِيّ بِيير كُورْنِي *P. Corneille* (١٦٠٦-١٦٨٤)، وَمِسرَحِيَّةُ «دُونِ جِرَان» لِلْفَرَنْسِيّ مُولِيير *Molière* (١٦٢٢-١٦٧٣) هُمَا نَوْعٌ مِنَ الإِعدَادِ الدِّرَامِيّ عَنْ رِوَايَاتٍ وَأَسَاطِيرَ

الإعداد الدراماتي. من الأمثلة على هذا النوع من الإعداد العرض الذي قَّمه الروسي ألكسندر تايفوف A. Tairov (١٨٨٥-١٩٥٠) تحت عنوان «الليالي المصرية» وجمع فيه نُصوصًا لشكسبير وبوشكين ويرانار شو تَدور حول شخصيته كليوباترا.

في بعض الأحيان يَعمل الإعداد إلى حدّ إعادة الكتابة بشكل كامل ويقوم بهذه العملية الكاتب نفسه أو الدراماتوج* أو المُخرج، أو تقوم الفرقة* بأكملها بعملية إعادة الكتابة، وفي هذه الحالة يُطلق على الإعداد اسم الإبداع الجماعي*. من الأمثلة على هذا النوع من الإعداد العروض التي قَدَّمتها فرقة مسرح الشمس في فرنسا أو فرقة شكسبير الملكيّة في إنجلترا. وفي كُلّ الأحوال فإنّ ظاهرة الإعداد المسرحي تطوّرت مع فنّ الإخراج* لأنّ المُخرجين كانوا متّالين لإعداد نُصوصهم الخاصّة.

والإعداد المسرحي يأخذ شكلين: الأوّل هو تقديم عمل ما بِنقطة مُعيّنة، وهذا ما يحصل عند إعداد الرواية أو القصيدة للمسرح، والثاني تعديل العمل الأصلي بحيث يتناسب مع الجمهور* الذي يقدّم له (إعداد مسرحيّة مكتوبة للكبار من أجل تقديمها للأطفال على سبيل المثال، أو إعداد الكلاسيكيّات من أجل تقديمها لجمهور مُعاصر). في هذه الحالة يُمكن أن يَلبّح الإعداد إلى حدّ تقديم قراءة جديدة للعمل الأصليّ تمحّل إسقاطات مُباشرة على الحاضر بحيث تكون أكثر فعاليّة وتأثيرًا على الجمهور، وهذا ما فعله المسرحي الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) في إعداده لمسرحيّة «أنتيغونا» لسوفوكليس Sophocles (٤٩٦-٤٠٦ ق.م) حيث استبدل قوانين كرون في النصّ الأصليّ بجهاز الاستخبارات النازي، والمُخرج

إسبانيّة؛ وفي القرن التاسع عشر كانت بعض المسرحيّات الطبعيّة إعدادًا من الروايات الطبعيّة كما هو الحال في مسرحيّة «جرمينال» المُقتبسة عن رواية أميل زولا E. Zola (١٨٤٠-١٩٠٢) التي تمحّل نفس الاسم. وقد ظلّ الأمر هكذا على مدى تاريخ المسرح، والأمثلة كثيرة نذكر منها مسرحيّة «الأخوة كارامازوف» التي أعدها المُخرج الفرنسيّ جاك كروبي J. Copeau (١٨٧٩-١٩٤٩) عن رواية الروسي داستوفسكي Dostoievski، ومسرحيّة «كاترين» التي أعدها المُخرج الفرنسيّ أنطوان فيتيز A. Vitez (١٩٣٠-١٩٩٠) عن رواية «أجراس بال» للفرنسيّ لويس أراغون L. Aragon.

يقوم الإعداد في المسرح على تعديل أو تحويل نصّ غير دراميّ إلى نصّ دراميّ وذلك من خلال تحويل مادّة سرديّة (حكاية أو أسطورة أو رواية أو واقعة) أو مادّة وثائقيّة (مُدغرات، وثائق) أو غيرها بحيث تُقدّم على شكل أفعال وجوار* بين شخصيّات. تُطلّب هذه العملية دراية بِخصوصيّة العرض المسرحيّ لأنها نوع من الكتابة* تُعرض تقليصًا وتقديسًا «مُختلِفًا» للمادّة السردية التي تُحوّل إلى فعل (انظر حكاية)، مع إعادة الرُبط بين مقاطعها بحيث يُصبح لها مُبرّر دراميّ.

كذلك تشمل عمليّة الإعداد جمع نُصوص مُبمّرة لكاتب مُعيّن وربطها بحياة الكاتب، وهذا ما نجده في مسرحيّة «A» التي أعدها المُخرج الفرنسيّ روجيه بلانشون R. Planchon (١٩٣١-) عن أعمال وحياة الكاتب المسرحيّ الفرنسيّ آرتور آدموف A. Adamov (١٩٠٨-١٩٧٠). هناك أيضًا حالات يَكون فيها الإعداد ربطًا بين عملة نُصوص لنصّ الكاتب أو لكتّاب مُختلفين وهذا ما يُطلق عليه اسم التوليفة الدراميّة أو

زادها حُسناً، ووضعَتْ لها أنغامًا ونثقتها بأشعار مُوافِقًا بذلك الذوق العربيّ.

وقد ظلَّ الإعداد ظاهرة مُلفتة للنظر على امتداد تاريخ المسرح العربيّ إذ أخذ أشكالاً وتسميات كثيرة أدّت إلى ولادة مُصطلحات في اللُغة العربيّة مثل الاقتباس والتعريب واللبّنة (من لبنان) والتعصير (من مصر):

فالتعريب والتعصير واللبّنة هي انتقال من سياق النصّ الأصليّ إلى السياق المحليّ، ومن مُستوى لغويّ إلى مُستوى لغويّ آخر تُقرضه اللُغة العاميّة واللّهجة المحليّة، وهذا ما نجده على سبيل المثال في مسرحيّة «طرطوف» لموليير التي قرّنها الكاتب الشعبيّ عثمان جلال (١٨٢٩-١٨٩٨) حين نقلها إلى الزّجل المصريّ وقَدّمها عام ١٩٢٩ تحت اسم «الشيخ متلوف» مع تغيير أسماء كافّة الشخصيات، ومسرحيّة «الفرافير» للمصريّ يوسف إدريس (١٩٢٧-١٩٩١) التي أعدّها المُخرج اللبنانيّ يعقوب الشّرداوي (١٩٣٤-) وقَدّمها باللّهجة العاميّة اللبنانيّة تحت اسم «طرطوف».

أما الاقتباس فهو أخذ الخطوط الرئيسيّة للحكاية أو الفكرة وخلق مواقف جديدة مُختلفة تماماً، وغالبًا ما يُهمَل في هذه الحالة ذِكر الأصل الذي اقتبست عنه المسرحيّة. فقد جاء في طبعة مسرحيّة «لياب الغرام أو المَلِك ميريّدا» التي قَدّمها السوريّ أبو خليل القباني (١٨٣٣-١٩٠٢) عام ١٨٨٤ في الإسكندريّة أنّها من تأليفه، ومن الواضح أنّها مُقتبسة عن الكاتب الفرنسيّ جان راسين (١٦٣٩-١٦٩٩). في حالات أخرى يُشار بشكل أو بآخر إلى الأصل، وهذا ما نجده في مسرحيّة «يعيشو شكسبير» التي قَدّمها المُخرج التونسيّ محمد إدريس (١٩٤٤-) وفيها إرجاع واضح من خلال

الأمريكيّ بيتر سيلارز Peter Sellars (١٩٥٨-) في إعداده لمسرحيّة «الفُرس» لآسكيلوس Eschyle (٥٢٥-٤٥٦ ق.م) بحيث تُطرح مُشكلة حرب الخليج المُعاصرة.

الإعداد والترجمة:

في كثير من الأحيان وعند تقديم نصّ مسرحيّ مُترجم، تكون عمليّة الإعداد مُحاولّة لثلاثة النصّ الأجنبيّ مع مرجعيّة الجمهور الذي تقدّم له، وكثيرًا ما يلجأ المُترجم / المُعدّ إلى تعديل الأسماء وطبيعة الشخصيات والمكان أو السياق بأكمله لهذه الغاية. وتبدو عمليّة الإعداد ضروريّة حقيقيّة حين يحتوي النصّ الأصليّ على مقاطع باللّهجة المحليّة لا يُمكن ترجمتها، أو حين يكون مكتوبًا بآيات شعريّة، وفي هذه الحالة يُحوّل النصّ من خلال الترجمة إلى اللُغة النثرية أو يُترجم شعريًا، مع ما يفترضه ذلك من تصوّف (تراجيديا «فاوست» للآلمانيّ ولفغانغ غوته W. Goethe ١٧٤٩-١٨٣٢) تُرجمها المصريّ محمد عبد الحليم كرامة شعريًا).

في المسرح العربيّ، انطلق الرواد من رغبتهم في خلق مسرح محليّ استنادًا إلى المسرحيات العالميّة، فقد قاموا بترجمة النصوص المعروفة في البروتوار العالميّ بعد أن أطلعوا مع ذُوق الجمهور فأضافوا مقاطع شعريّة وغنائية، وغيّروا في الشخصيات والمواقف وغيّروا الأسماء، وهذا ما فعله اللبنانيّ سليم خليل النقاش (١٨٨٤-٩) حين ترجم مسرحيّة «هوراس» لكورني وعرضها عام ١٨٦٨ تحت اسم «مي»، فقد قَدّمها قائلاً: «هي رواية لحادثة تاريخيّة مشهورة أخذت بعض معانيها عن الفرنسيّة يد أنّي خالفت أصلها بأشياء جمّة مِنّا

جزءاً من مفهوم مُتكايل حول فن المُمثل * بكافة أبعاده بدءاً من التمرين على الأداء * والإلقاء * والصوت والحركة * وتحضير الدُّور، وانتهاء بالإعدادات الفكرية والروحية للمُمثل الناشئ. تبلور هذا المفهوم وأخذ شكل مناهج تعليمية مُتكايلة ومدارس في الأداء من خلال عمل مُخرجين كبار في إدارة المُمثلين وتوجيههم ضمن الفِرَق أو في المُحتفلات التجريبية أو ضمن المعاهد الأكاديمية فيما بعد.

الإعداد والتدريب:

ومفهوم إعداد المُمثل ليس جديداً، فقد كان بعض المُمثلين الناشئين يتعلمون على يد مُمثل مشهور أو يستوحون منه أسلوب الأداء. كما أنّ ارتباط التمثيل في الماضي بعائلات وجِرَفَات وفِرَق دائمة كما في المسرح الشرقي * والسيرك * يعني وجود تدريب منذ الصُغر على مفاتيح المهنة. كذلك فإن قيام المُمثل بأداء نفس الدُّور لفترة طويلة - كما كانت العادة في الماضي - هو نوع من الإعداد الذاتي والتطوير الجزئي يُكتسب بحُكم المُمارسة والخبرة وتراكم التجربة.

اختلفت نوعية التدريب في الماضي باختلاف توجّهات المسرح على مدى تاريخه ونوعية المهارات المطلوبة من المُمثل: ففي المسرح اليوناني حيث كان النصّ هو الأساس، والمهارة اللفظية هي المعيار في نجاح المُمثل، كان المُمثل يُسمى *hipokrites* = الذي يُجيب. أما في المسرح الروماني حيث كان القُرص بمُكوناته يُطغى على النصّ، والمهارة الجسدية أهم، فقد كان المُمثل يُسمى *histrion* = الذي يرقص. كذلك كانت مُمارسة المهنة تُتطلب تدريباً جسدياً شاقاً في المسارح الشعبية التي تُتطلب أداة

التسمية والموضوع إلى مسرحية «روميرو وجوليت» لشكسبير، ومن خلال التشكيلات الحركية إلى الفيلم الأميركي «قصة الحبي الغربي».

يبدو الاقتباس مُلغاً بشكل خاص حين يتعلّق الأمر بالكوميديا حيث تختلف شروط الإضحاك من بلد لآخر وهذا ما حصل عند نقل كوميديات البولفار * الفرنسي إلى المسرح المصري، ونذكر مثلاً على ذلك مسرحية «الأرض بتلف» التي قُدّمها المصري فؤاد المهندس وهي مأخوذة عن مسرحية «توباز» للفرنسي مارسيل بانيول M. Pagnol (١٨٩٥-١٩٧٤) وغيرها.

- كذلك فإن إعداد نُصوص عالمية جادة وعلى الأخص في المسرحيات ذات البُعد التاريخي والسياسي يأخذ شكل إسقاط على الرضع الراهن كما فعل اللبناني ريمون جبارة (١٩٣٥-) في مسرحية «القدنفلت يصعد إلى السماء» المأخوذة عن مسرحية «احتفال بمقتل زنجي» للإسباني فرناندو أرابال F. Arabal (١٩٣٢-)، وحملت إسقاطاً على الحرب الأهلية اللبنانية.

في بعض الأحيان كان الإعداد في المسرح القريّ تحويلاً من نوع أدبيّ لنوع آخر كما هو الحال في مسرحية المغربي الطيّب الصديقي (١٩٣٧-) المأخوذة عن مقامات بديع الزّمان الهمداني، والكثير من المُحاولات الأخرى المسرحية للاستلهام من المادّة التراثية مثل ألف ليلة وليلة وسوق عكاظ وغيرها. انظر: الكتّابة، الدراماتورية، القراءة.

■ إعداد المُمثل Actor's Training

La Formation de l'acteur

تعبير ظهر حديثاً مع ظهور الإخراج * وشكّل

الجسد)، وحول طُرُق التعبير بالجسد في فنّ الإيماء* وفي الارتجال*، وحول تقنيات الاسترخاء والتنفس. وبالفعل فإنّ غالبية المُخرجين استلهموا من هذه الدّراسات تمارين دخلت فيما بعد في أساليب التعليم المنهجية:

- استند شارل دولان في المُحتَرَف الذي أسسه على نماذج مُستقاة من المسرح الإليزابيثي ومن الكوميديا ديلاوتة ومن المسرح الياباني ليتوصّل إلى عَرْض مسرحيّ مَبْنِي على أداء المُمثل. واسلوب دولان يقوم على حثّ المُمثل على أن يَشعر بالدور الذي يُؤدّيه قبل أن يَصِل إلى مرحلة التعبير. وقد طرح لذلك مجموعة تمارين منها تمارين الجسد والارتجال (ليكتشف المُمثل وسائله الخاصة في التعبير) وتمرّين القناع الحياديّ *Masque neutre* والقناع النصفّي (ليكتشف المُمثل قُدّرات التعبير بالجسد لا بالوجه وليشعر بحواشيه الخفى). كما وضع تمارين مُستوحاة من حركات الحيوانات.

- أما غوردون كريغ الذي أراد جعل المسرح فنّ الحركة في الفضاء، فقد استوحى الكثير من الكوميديا ديلاوتة وغروض الدُمى*، وتطلّب من المُمثل أن يَكُون دُمية خارقة *Surmarionnette* تقوم بأداء حياديّ له طابع طقسّي بدّلًا من أن يُجسّد شخصيات فردية لها بُعد بيسيولوجي، ولذلك استبعد أيّ تحضير بيسيولوجي للدور.

- كذلك فإنّ الروسيّ فيسفلود مييرخولد - V. Meyerhold (١٨٧٤-١٩٤٠) اهتم بإعداد المُمثل جسديًا من خلال تمارين رياضية عنيفة تُساعده على تطويع الجسد بشكل كامل (انظر بيوميكانيك).

جسديًا عاليًا كما هو الحال في الكوميديا ديلاوتة* والسيرك، في حين أنّ تروايد سيطرة النصّ في المسرح الكلاسيكيّ الفرنسيّ وما تلاه جعل التدريب يتركّز على الإلقاء وطريقة التّقديم *Déclamation*.

اعتبارًا من القرن التاسع عشر ومع ظهور الإخراج والتوجّه نحو خلق مسرح جديد، ومع تنوّع مُتطلّبات المُخرجين والمدارس الجمالية التي يَتِمون إليها، صارت هناك حاجة لمُمثل مُختلف يتجاوز أداؤه مهارات الإلقاء والقُدرة على التشخيص إلى القُدرة على اللّعب والتعبير بالجسد، كما في المسارح الشعبية، وصار إلزامًا على المُمثل أن يَطوّر أسلوبه الأدائيّ ويُجسّد تقنيّاته ممّا تطلّب إعدادًا خاصًا.

تجلّى ذلك في توجّه غالبية المُخرجين إلى تأسيس مدارس مسرحية ومُحتَرَفات كانت نواة للمعاهد الأكاديمية فيما بعد وللتجريب* في المسرح. من أهمّ هذه المدارس مدرسة «لو فيو كولومبييه» Le Vieux Colombier التي أسسها الفرنسيّ جاك كوپو Jacques Copeau (١٨٧٩-١٩٤٩) في بدايات القرن، والتوديو الذي أسسه الروسيّ كونستانتين ستانيسلافسكي C. Stanislavski (١٨٦٣-١٩٣٨) في المسرح الفنّي في موسكو، ومُحتَرَف الفرنسيّ شارل دولان Charles Dullin (١٨٨٥-١٩٤٩) للتجريب في الفنّ الدرامي، والمدرسة التي أسسها الإنجليزيّ غوردون كريغ Gordon Craig (١٨٧٢-١٩٦٦) في حَلْبة غولدوني في فلورنسا.

كذلك تأثّر مفهوم إعداد المُمثل بالدّراسات النظرية التي طوّرها الفرنسيّ فرانسوا ديلسارت F. Delsartes والسويسريّ إميل جاك دالكروز E.J. Dalcroze حول النّظام الحركيّ وقانون التّقابل (كلّ وظيفة في العقل تُقابلها وظيفة في

منهج ستانسلافسكي:

طرح كونستانتين ستانسلافسكي منهجاً متكاملًا في إعداد الممثل سجله في كتاباته ويكدر حول محاور ثلاثة: إعداد الممثل، بناء الشخصية، إعداد الدُّور.

يُلجج ستانسلافسكي في منهجه بين الثَّقَنَات الداخلية والخارجية للتوصل إلى ما يُسميه الحالة المُبدعة والحقيقة الإنسانية للشخصية. وقد انطلق في ذلك من رفضه للكليشاهات وللأداء التقليديّ المُبالغ به في المسرح الروسي، ومن الرغبة في الدُّخول في عَمق النص من خلال التركيز والاندماج. وقد اقترح ستانسلافسكي على مُثليه القيام بقراءة مُسبقة ودقيقة للنص (القراءة ما بين الشُّطور) تليها قراءة جماعية حول الطاولة قبل الشُّروع في تحضير العُرض. كذلك طلب من الممثل أن يستكشف القُدَرَات المُبدعة الكامنة في داخله وأن يستمرّ المخزون الحياتي الذي أطلق عليه اسم الذاكرة الانفعالية *Mémoire affective* لتحقيق التوافق بين تجربته الحياتية وسار الشخصية* في العمل، وللتوصل إلى تفسير وفهم الشخصية واكتشاف حقيقتها الداخلية قبل تشخيصها (فَنّ المُعاشة). كذلك طوّر ستانسلافسكي تقنيات جَسَدِيَّة مُستمدّة من الإيماء والارتجال للوصول إلى يصادقية في الأداء.

من الذين تأثروا بمنهج ستانسلافسكي الروسي يفغيني فاختانغوف B. Vakhtangov (١٨٨٣-١٩٢٢) الذي يُعتبر أسلوبه في إعداد الممثل خلاصة بين منهج ستانسلافسكي وميرزولد، لكنه ذهب أبعد من ستانسلافسكي في تطوير الأداء المعرّكي.

دخل منهج ستانسلافسكي إلى أمريكا مع مايكل تشيخوف M. Tchekhov (١٨٩١-١٩٥٥) ولي سترامبرج L. Strasberg (١٩٠١-١٩٨٢)،

لكنه خضع للتحريف والتقليص وُجِّم إلى مجموعة تمارين لتدريب الممثل.

أسلوب بريشت:

انتقد الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) مبدأ التعليم اليهني للممثل، واعتبر أن إعداد الممثل يتمّ من خلال تراكُم الخبرة التي يكتسبها مع الزمن، وهذا ما أسماه العمل التراكمي *Work in progress*، ولكنه رغم ذلك اقترح تمارين مسرحية لتدرّس في معاهد التمثيل (انظر أداء الممثل). بالمقابل، اعتبر بريشت أن الممثل يجب أن يقوم بنوع من القراءة* الدراماتورية للدُّور ليَقْهَم الصيرورة التاريخية التي تتحكم بأفعال الشخصية وصفاتها، أي إنه جعل من الممثل شريكًا أساسيًا في تحديد منحنى العمل المسرحي.

شكّل أسلوب بريشت في العمل مع الممثل وفي أداء الدُّور اتجاهاً تطوّر لاحقاً في الغرب واغتنى بتجارب وبُنى تجريبية الإنجليزية جون ليتلود J. Littlewood (١٩١٤-) في مُحترفها في إنجلترا، وتجربة السويسريّ آلان كتاب A. Knapp الذي طوّر منهجاً متكاملًا في إعداد الممثل يقوم على الارتجال والكتابة المسرحية من خلال تعامل الممثل مع مُجمل العناصر المسرحية، وطرح هذا المنهج في كتابه «آ.ك.، مدرسة في الإبداع المسرحي» (١٩٩٣).

التدريب Training:

تطوّر مفهوم التدريب *Training* في النصف الثاني من القرن العشرين حيث صار يدلّ على منظور متكامل لإعداد الإنسان في الممثل، وهي فكرة مُستمدّة من إعداد الممثل في المسرح الشرقي التقليديّ، ويُعتبر الفرنسي أنطونان آرتو

والتمارين التي يقوم بها الممثل حسب تعاليم زيامي تُخضع تقنيات الجسد لفكر وروحية مسرح النور، وتؤثر في الممثل على الصعيد الشخصي لأنها تَصَلُّه من الداخل وتُعْطيه جاهزية وسيطرة على المَلَكَّات الجسدية تبدأ من الطفولة وتستمر حتى بين النضج حيث يُعْتَبَر الممثل جاهزاً لأداء دورٍ مسرحيٍّ خاص به.

في المسرح الصيني ينصب الإعداد على تعليم الممثل الأعراف* والروايز* الحركية. في عام ١٩٠٤ أسس الممثل يي شونشان Yi Chunshan أول مدرسة خاصة مجانية لتعليم الأداء في أويرا بكين يلتحق بها التلاميذ منذ بين الثامنة. يدمج التدريس في هذه المدرسة سبع سنوات ويشمل تدريبات قاسية جداً صوتية وجسدية مع دروس في الغناء والإيقاع*. كذلك يتركز التعليم على توزيع نصوص مُحددة وأدوار مُحددة لكل ممثل تسمح له بالاختصاص في نفس الدور مدى العمر.

معاهد التمثيل:

تطوّر منظور إعداد الممثل وتنوّعت الأساليب التي تؤدي إليه مع تأسيس المدارس الأكاديمية ومعاهد التمثيل التي كُرست مناهج تعليمية تجاوزت هدف تحضير عَرْض ما وتكريس أسلوب مُحدّد إلى إكساب الممثل قدرة على أداء كافة الأدوار وبكافة الأساليب مع دعمه بثقافة مسرحية نظرية.

على الرغم من الأهمية التي تكتسبها المعاهد في إعداد الممثل بشكل علمي، إلا أنّ بعض المخرجين يُفَضِّلون الممثل الذي لم يخضع لدراسة أكاديمية لكي يُعْده ضمن أسلوبهم الخاص وفي مدارسهم الخاصة.

يُعتبر كونسرفاتوار باريس الذي تأسس عام

A. Artaud (١٨٩٦-١٩٤٨) أول مَنْ دعا إلى هذا التوجّه. لم يضع آرتو منهجاً مُكافئاً في إعداد الممثل لكن ما تطلّب من الممثل يتدرج في إطار تجريبية صوفية تتجاوز المادة لتحقيق على الخشبة الترابط بين الفكر والحركة والفعل. يُلَوِّز البولوني جيرزي غروتوفسكي J. Grotowski (١٩٣٣-) فكرة التدريب اعتباراً من الستينات وتحقّق الجمع بين السياق الصوفي ومجموعة من التمارين الجسدية، وتوسّل إلى جعل تدريب الممثل جزءاً من تجربة حياتية صوفية.

في فترة لاحقة، أخذت فكرة التدريب أبعاداً جديدة تتجاوز هدف تحضير العَرْض إلى خلق طبيعة ثانية للممثل، وهذا ما طوّره الإيطالي أوجينيو باربا E. Barba (١٩٢٧-) الذي نظّم فيمن فوته «مسرح الأودين» Odin teatret دورات تدريبية تقوم على تمارين في الحركة والصوت وتعليم تقنيات الارتجال. استوحى باربا عمله في تدريب الممثل من وضع الممثل في الثقافات غير الأوروبية (انظر الأنثروبولوجيا والمسرح) وعلى الأخص الممثل في مسرح النور، وأويرا بكين* ومسرح الكاتاكال*، كما استلهم من البالي* الكلاسيكية.

إعداد الممثل في المسرح الشرقي:

في المسرح الشرقي، حيث ارتبط المسرح بالطقوس وبالممارسات الدينية، اتخذ إعداد الممثل بُعداً مختلفاً هو نوع من الإعداد الروحي والجسدي. يعود الفضل في بلورة هذا التوجّه إلى الياباني زيامي Zeami (١٣٦٣-١٤٤٣) الذي ترك تعاليماً سرّية مستمدة من فلسفة الزن البوذية أعطت لمسرح النور الياباني بُعداً فلسفياً وروحانياً، وكان لها تأثيرها الكبير على أداء الممثل في اليابان ثم في العالم الغربي لاحقاً.

الدرامي في القاهرة الذي تأسس عام ١٩٣٠، ثم أنشئ المعهد العالي لفن التمثيل في ١٩٤٤ وتحول إلى أكاديمية عام ١٩٦٢. في العراق تأسس قسم مسرح تابع لمعهد الفنون الجميلة في بغداد عام ١٩٤٠، وفي عام ١٩٦٨ تأسس قسم آخر للمسرح في الجامعة. في تونس تأسست أول مدرسة للمسرح في ١٩٥٩ ثم طُوِّرت إلى معهد للمسرح، وفي نفس العام تأسست مدرسة للمسرح في المغرب. في لبنان أنشأ منير أبو دبس ستوديو المسرح في ١٩٦٠ ثم افتتح قسم الفن المسرحي في جامعة بيروت بإدارة أنطوان ملتي. وأول معهد تمثيل في ليبيا تأسس عام ١٩٦٢، وفي الجزائر عام ١٩٦٥ وفي الكويت عام ١٩٧٣. في سورية تأسس المعهد العالي للفنون المسرحية في دمشق عام ١٩٧٧.

انظر: أداء الممثل.

■ الأعراف المسرحية Conventions

Conventions

كلمة Convention في اللغات الأجنبية مأخوذة من اللاتينية Conventio التي تعني قاعدة أو اتفاق. وتستخدم باللغة العربية كلمات متعددة تعطي نفس المعنى مثل العُرف أو الاصطلاح أو المواضعة (ما يتواضع عليه).

والعُرف في الحياة الاجتماعية هو ما اتفق عليه الناس بشكل مُعلن أو بشكل ضمني وله فعل القانون. وهو في الفن والأدب اتفاق ضمني حول جوانب فنية أدبية أو أيديولوجية بين القائم على العمل الفني والأدبي ومُتلقيه. وشرط تحققه كعُرف أن يكون مُشتركا بينهما. وهذا الاتفاق يسمح لمُتلقي العمل بأن يقلل ما يُوحى به العمل الفني والأدبي ولذلك يتم التلقي بشكل كامل. بمعنى آخر فإن معرفة الأعراف عنصر

المؤسسة التعليمية الأولى في الغرب. وفي ألمانيا تأسست أول مدرسة بإدارة الممثل كونراد إيكوف K. Ekhof (١٧٢٠-١٧٧٨) الذي أخضع الدراسة فيها لشروط دقيقة وأعد فيها أفضل الممثلين الألمان. أول مدرسة لها طابع رسمي افتتحت في إنجلترا عام ١٨٦١، أما في أمريكا فتعتبر أكاديمية نيويورك للفن الدرامي التي تأسست عام ١٨٨٤ من أوائل المدارس المسرحية هناك، كما أن تدريب الممثل يدخل ضمن التعليم الجامعي. في روسيا أقدم مؤسسة مسرحية تعليمية هي الفيتز GITES التي تأسست عام ١٨٧٨ في موسكو وتحوّلت إلى كونسرفاتوار عام ١٨٨٦. بالإضافة إلى هذه المعاهد هناك الكثير من المدارس الخاصة في إعداد الممثل أشهرها مدرسة الفرنسي جاك لوكوك J. Lecoq (١٩٢١-).

في العالم العربي، كان الممثلون من الرواد يكتسبون خبرتهم بالممارسة في الفرق المسرحية، ويقال إن السوري إسكندر فرح كان مُختصاً بتعليم التمثيل في الفرقة التي أسسها عام ١٨٨٣ السوري أبو خليل القباني (١٣٨٣-١٩٠٢) في حين كان القباني ينصرف إلى أمور الوفاء والتلحين. وحين أسس فرقة الخاصة كلف الممثل المصري رحيم بيس الإشراف على تدريب الممثلين. في عام ١٩٠٤ سافر اللبناني جورج أبيض (١٨٨٠-١٩٥٩) إلى فرنسا مبعوثاً على نفقة الخديوي عباس حلمي بقصد تعلم فن التمثيل لكي يعود ويفتح مدرسة لتعليم الأداء، وبالفعل دخل الكونسرفاتوار وتعلم لدى الممثل سيلفان فاكسب طريقة أداء نقلها لمُتلبيه لاحقاً.

افتتحت المعاهد المسرحية اعتباراً من مُتصف القرن، وأول معهد هو كونسرفاتوار الفن

مُتَمِّنةٌ تَحِيلُ وَبَجَلًا أَوْ عَلَى شَكْلِ هَيْكَلٍ عَظَمِيٍّ،
وَحَرَكَاتِ الْأَيْدِي الثَّرْزَةِ فِي الْكَاتَاكَالِي*، وَهِيَ
عُرْفٌ لَهُ عِلَاقَةٌ بِمُؤَارَسَاتٍ طَقَبِيَّةٍ فِي الْهِنْدِ،
وَنِظَامِ الْأَلْوَانِ فِي الْمَسْرَحِ الصِّينِيِّ الَّذِي يَسْتَعِدُّ
أَصُولَهُ مِنَ الْبَيَادَاتِ.

الأعرافُ وتُصَوِّرُ الْوَاقِعَ:

لِلأَعْرَافِ الْمَسْرَحِيَّةِ عِلَاقَةٌ مُبَاشَرَةٌ بِتُصَوِّيرِ
الْوَاقِعِ إِذْ إِنَّمَا تَسْمَحُ لِلْمُتَفَرِّجِ الدُّخُولَ فِي اللَّعْبَةِ
الْمَسْرَحِيَّةِ وَخَاصَّةً فِي الْإِيْهَامِ. فَالْمُحَاكَاةُ*
حَسْبَ الْمَفْهُومِ الْأَرْسَاطِيَّيْنِ تَوَيَّمٌ فِي الْمَسْرَحِ
بِأَسْلُوبٍ هُنَا/الْآنَ، أَيْ إِنَّ الْمَسْرَحَ يَعْرِضُ
الْحَدَثَ وَكَأَنَّهُ يَجْرِي أَمَامَ أَعْيُنِ الْمُتَفَرِّجِينَ.
وَبَدَلًا مِنْ تَقْدِيمِ الْحَيَاةِ كُلِّهَا عَلَى الْخَشْيَةِ، فَإِنَّهُ
يُقَدِّمُ جُزْأً مِنْهَا مَعَ الْإِيْهَامِ بَأَنَّ مَا يُقَدِّمُهُ هُوَ
الْحَقِيقَةُ وَرُبَّمَا الْوَاقِعُ، وَلَا يَتَحَقَّقُ ذَلِكَ إِلَّا مِنْ
خِلَالِ الْأَعْرَافِ. فَعَلَى الرَّغْمِ مِنْ مَعْرِفَةِ الْمُتَفَرِّجِ
بَأَنَّ هَذِهِ الْأَعْرَافَ هِيَ أَمْرٌ مُصْطَنَعٌ إِلَّا أَنَّهُ يَقْبَلُهَا
كَمَا هِيَ دُونَ اسْتِنكَارٍ أَوْ تَسَاوُلٍ، وَتَكْتَسِبُ
الْأَحْدَاثَ الْمَعْرُوضَةَ بِالنِّسْبَةِ لَهُ مَظْهَرُ الْوَاقِعِ
وَالصُّلُقِ (يَقْبَلُ الْمُتَفَرِّجُ حَرَكَةَ وَقُوعِ التَّمَثُّلِ عَلَى
الْأَرْضِ لِلذَّلَالَةِ عَلَى مَوْتِ الشَّخْصِيَّةِ)، وَالْمُهِمُّ
هُوَ أَنَّ يَشْعُرَ الْمُتَفَرِّجُ بِأَقْلَى قَدْرٍ مُمَكِّنٍ مِنْ
الْإِزْدَوَاجِيَّةِ بَيْنَ مَا هُوَ حَقِيقَتِي وَمَا هُوَ وَاقِعِي.

كَذَلِكَ تَلْعَبُ الْأَعْرَافُ دَوْرًا كَبِيرًا فِي انْتِمَاجِ
الْمُتَفَرِّجِ بِالْعَمَلِ الْمَسْرَحِيِّ وَاعْتِبَارِ أَنْ مَا يَرَاهُ
حَقِيقَتِي. فَمَوْقِفُ الْمُتَفَرِّجِ الْعَارِفِ بِالْأَعْرَافِ
مُتَخِلِّفٌ تَمَازُجًا عَنِ الْمُتَفَرِّجِ غَيْرِ الْعَارِفِ، وَهَذَا
الْأَمْرُ يُحَدِّدُ نَوْعِيَّةَ الْمُتَعَةِ*. مُتَعَةٌ مُتَابِعَةُ الْإِدَاءِ أَوْ
مُتَعَةٌ الدُّخُولِ بِلُغَةِ الْإِيْهَامِ وَالتَّمَثُّلِ*.

الأعرافُ فِي النَّصِّ وَالْعُرْضِ:

- تَتَحَكَّمُ الْأَعْرَافُ بِالْمَشْرُوعِ الْمَسْرَحِيِّ بِكَافَّةِ

أَسَاسِيٍّ فِي تَحْقِيقِ مَسَارِ التَّوَاضُّلِ*، وَالتَّجَهُّلِ بِهَا
يَكْبِيرُ هَذِهِ الْعَمَلِيَّةُ وَلُغَتُهَا.

وَوُجُودُ الْأَعْرَافِ أَمْرٌ مُلَازِمٌ لَوُجُودِ الْفَنِّ
وَالْأَدَبِ بِشَكْلِ عَامٍ وَالْمَسْرَحِ بِشَكْلِ خَاصٍّ بِسَبَبِ
طَبَاعَةِ الْإِيْهَامِيَّةِ. فَالْعُرْفُ هُوَ تَقْلِيدٌ يَنْكُرُسُ
وَيَتَبَيَّنُ مَعَ الزَّمَنِ فَيُصْبِحُ نَوْعًا مِنَ الْإِتِّفَاقِ غَيْرِ
الْمُعْلَنِ، وَنَوْعًا مِنَ الْبِدِيعِيَّاتِ الَّتِي تُدْفَعُ
الْمُتَفَرِّجُ* لِأَنَّهُ يَقْبَلُ الدُّخُولَ بِلُغَةِ الْإِيْهَامِ*. وَإِذَا
تَغَيَّرَ ذَلِكَ، أَيْ تَمَّ اسْتِخْدَامُ عُرْفٍ مَا بَعْدَ زَوَالِهِ
أَوْ أَتْبَرَزَ بِحَيْثُ يَكُونُ مُلَفِّتًا لِلنَّظَرِ، يَتَغَيَّرُ وَضْعُ
الْعُرْفِ وَوُضُوعُهُ لِأَنَّهُ يُصْبِحُ مِنْ عَوَامِلِ كَثْرَةِ
الْإِيْهَامِ وَتَحْقِيقِ الْمَسْرَحَةِ*، وَهَذَا مَا يَتَحَقَّقُ عَلَى
سَبِيلِ الْخِيَالِ حِينَ تُوَضَّعُ عُقْبَةُ الْمُتَلَقَّنِ* عَلَى
الْخَشْيَةِ بِشَكْلِ مَقْصُودٍ فِي مَسْرَحِيَّةٍ حَدِيثَةٍ فَتُغْتَبَرُ
تَذَكِيرًا بِعُرْفٍ قَدِيمٍ وَتَأْخُذُ دَلَالَةً مُحَدَّدَةً.

لَا يُمَكِّنُ الْحَدِيثُ عَنْ عُرْفٍ وَاحِدٍ بِالنِّسْبَةِ
لِلْمَسْرَحِ لِأَنَّهُ فَنٌّ مُرَكَّبٌ لَهُ طَبَاعٌ اِجْتِمَاعِيٌّ وَفَنِّيٌّ
وَفِيهِ بَعْدُ إِيدِيُولُوجِيٌّ وَفِكْرِيٌّ، وَلِذَلِكَ نَجِدُ
مَجْمُوعَةً مِنَ الْأَعْرَافِ الْمُتَخِلِّفَةِ تَتَحَكَّمُ بِالْعَمَلِ
الْمَسْرَحِيِّ مِنْهَا مَا هُوَ فَنِّيٌّ وَمَسْرَحِيٌّ يَخْتِ وَيُثَلِّ
التَّقْطِيعُ* إِلَى فُصُولٍ، وَقَتْلُ السَّارَةِ* وَإِعْلَاقُهَا؛
وَمِنْهَا مَا يَنْبَغُ مِنَ أَعْرَافِ اِجْتِمَاعِيَّةٍ كَمَا هُوَ الْحَالُ
حِينَ كَانَ الرِّجَالُ يَلْعَبُونَ أَدْوَارَ النِّسَاءِ فِي زَمَنِ لَمْ
تَكُنْ فِيهِ فِكْرَةٌ صُومَدُ الْمَرْأَةِ عَلَى الْخَشْيَةِ مَقْبُولَةً
اِجْتِمَاعِيًّا، أَوْ فِيمَا يَتَعَلَّقُ بِعَدَمِ تَصَوُّيرِ مَشَاهِدِ
الْحُبِّ أَوْ الْعَرِزِيِّ عَلَى الْخَشْيَةِ فِي مُجْتَمَعَاتٍ لَا
تَكْتَبِلُ ذَلِكَ، وَمِنْهَا مَا تَكْرُسُ مَعَ الزَّمَنِ كَتَقَالِيدِ
اِجْتِمَاعِيَّةٍ لِمُشَاهَدَةِ الْمَسْرَحِ كَالذَّهَابِ إِلَى
الْمَسْرَحِ بِشِيَابِ السَّهْوَةِ فِي بَعْضِ الْبُلْدَانِ،
وَالْتَصْفِيقِ فِي نَهَايَةِ الْعُرْضِ، وَتَنَاوُلِ الطَّعَامِ
وَالشَّرَابِ أَثْنَاءَ الْعُرْضِ فِي الْمَسْرَحِ الْإِلِيزَابِيثِيِّ
وَفِي الْمَسْرَحِ الصِّينِيِّ الْإِنْغِ؛ وَمِنْهَا مَا يَتَأْتَى مِنْ
مُتَعَدِّدَاتٍ مُعْتَبَةٍ كَتَصَوُّيرِ الْمَوْتِ عَلَى شَكْلِ امْرَأَةٍ

والأكسوار* بديلاً عن أغراض حقيقية في الواقع. كما أنّ الأعراف تجعل المُتفرِّج يَقبل فكرة أنّه مُتلفِص على الحدث من خلال جدار رابع* غير مرئي، والأعراف هي التي تُجبر المُتفرِّج أيضاً على عدم التدخّل في مُجرّيات الأحداث.

الأعراف والقواعد والرؤايز:

الأعراف هي قواعد يلتزم بها صاحب العمل المسرحي (الكتاب أو المُخرج أو المُمثل)، وحين نُكرِّس ويَقبلها المُتلقي في عملية التواصل تُعتبر عندئذ أعرافاً، خاصّة وأنّ بعض الأعراف المسرحيّة هي نتيجة لوجود قواعد مُعيّنة للمسرح في زمن الكتابة ولرؤية مُعيّنة لشكل العرض. فقاعدة الرُحَدات الثلاث* وقاعدة حُسن اللياقة* تَحكّمت بالكتابة وصارت من أعراف المسرح الكلاسيكيّ الفرنسي. كذلك فإنّ استخدام العربيّة الفصحى عُرِفَتْ من أعراف الكتابة في المسرح العربيّ، مثلما كان استخدام الرُزْن الإسكندري (١٢) مقطّعا صوتياً، والكتابة الشعريّة عُرِفَتْ من أعراف الكتابة في المسرح الفرنسيّ الكلاسيكيّ. كذلك فإنّ استبدال الديكور المُشيّد بوضف للمكان في النصّ هو من أعراف الكتابة في المسرح الإليزابيثي والإسباني. نتيجة لذلك يُمكن قراءة تاريخ المسرح بأكمله وتاريخ الأنواع* المسرحيّة من خلال تطوّر القواعد والأعراف (أعراف المسرح الكلاسيكيّ الفرنسيّ، أعراف المسرح الإليزابيثي، أعراف المسرح الشرقيّ*، أعراف الأوبرا* إلخ).

يَقبل المُتفرِّج الأعراف دون أن يتوقّف عندها عندما تكون جزءاً من لا وُفيّه المَعرفيّ على العكس من الرُؤايز* التي تُتطلّب تفكيراً واعياً من قِبل المُتلقي وتُعتبر جزءاً من النشاط التأويلي

مراحله منذ كتابة النصّ وحتى تقديمه على الخشبة. وهي تتغيّر مع الزّمن. فَبُنيّات الكتابة المسرحيّة هي مجموعة القواعد* التي يَعرفها الكاتب ولا يَخرُجها إلّا قاصداً رُغبة في التجديد. من هذه القواعد ما له علاقة بتقاليد الكتابة في زمن مُحدّد وبُنى سيطرة النصّ الجوّاريّ، ووجود الإرشادات الإخراجيّة* والتقطيع إلى فصول ومُشاهد أو لَوحات، ومنها ما له علاقة مُباشرة بتحقيق وُصول الرسالة للمُتلقي بِشكْلِ الحديث الجانبيّ* والمونولوج*، وهُما من أعراف الكتابة التي تَسمح بإبلاغ المُتفرِّج عن المكونات الداخليّة وعن نوايا الشخصية*.

تُعتبر الأعراف المسرحيّة وسيلة لتحقيق الإيهام بالواقع في غياب الإمكانيّات التّقنيّة المُتطوّرة في العرض. ولَمّا كان المسرح الأرسطالتيّ يَسمّى لتحقيق مُشابهة الواقع كهذّب أساسيّ، فإنّ الكثير من الأعراف كانت وسيلة للتوصّل إلى هذا الهذّب عمليّاً: فالديكور المُتزامن *Décor simultané* في القرون الوسطى كان وسيلة لتعريف المُتفرِّج بما يُمكن أن يجري في مكانين مُختلفين، والمكان الحياديّ في المسرح الكلاسيكيّ الفرنسيّ وسيلة لَجَمع كُلّ الأحداث في مكان واحد تَبْعا لقاعدة وَحدة المكان، وسرد ما يَحصُل بين فصول المسرحيّة يَسمح بِتَبدّل الانتقال بالأحداث من مكان إلى آخر دون تَبدّل الديكور*، وباختصار الأحداث التي يُمكن أن تستغرق زمناً طويلاً بحيث تُقدّم في ساعات قليلة هي ساعات العرض.

كذلك فإنّ الأعراف تَسمح بِتحويل الخشبة محدودة الأبعاد إلى مكان آخر واسع يَوسِّم الديكور وقواعد المنظور* والكواليس* أبعاده الجديدة، ويجعل أيّ قطعة من الرّئيّ المسرحيّ*

ضمن تقاليد الفرجة الموجودة في المجتمع العربي.
انظر: قواعد مسرحية، رومز.

Agon

■ الأغون

Agon

Agon كلمة يونانية كانت تعني الصراع أو المصارعة، ثم تطوّر المعنى ليبدّل على المساجلة في المسرحيات الإغريقية، وتستخدم الكلمة بلفظها اليوناني في كل اللغات.

والأغوان القائم على الصراع الكلامي أو الجسدي أو الدرامي ليس قسراً على المسرح، فقد كان ولا يزال موجوداً بأشكال متنوعة في مختلف حضارات العالم. كذلك فإن الباحث الفرنسي روجيه كايوا R. Caillois الذي درّس اللّعب من وجهة نظر اجتماعية في كتابه «الألعاب والناس» (١٩٥٨) اعتبر لعبة المساجلة Agon إحدى المكونات الأربعة الأساسية للنشاط اللّعبي الذي يميّز عن النشاط العملي في حياة الإنسان إلى جانب لعبة التقليد Mimesis ولعبة الحفظ Alca ولعبة الدوخة Ilynx (انظر اللّعب والمسرح).

ذهب الباحث المسرحي البولوني تادوز كافازان T. Kowzan أبعد من كايوا فاعتبر الذّنب الجماعي في طُغرس الموت في بعض المجتمعات، والألعاب الرياضية والمساجلة اللفظية العلنية شكلاً من أشكال الأغون وأدرجها في نطاق العروض (كتاب «الأدب والعرض» ١٩٧٥).

وبالفعل كانت الاحفالات الجنائزية القديمة في اليونان، وخاصة تلك التي تُقام للشخصيات الهامة تحتوي على مساجلة تُسمى أغون تجري حول المذبح أو حول حُجّة الميت، وتستخدم

الذي يقوم به (انظر التأويل). وتتحوّل بعض الأعراف إلى رومز عندما تُقدّم خارج إطارها المكاني والزمني الأصلي المسرحي والاجتماعي البيئي، فأعراف المسرح الشرقي والكوميديا ديلارته* تُصبح رومز بالنسبة لجمهور لم يتموّد عليها.

من هذا المنطلق كانت فكرة مسرح العُرف الواعي *La convention consciente* الذي دعا إليه الناقد الروسي فاليري بريوسوف V. Briussov أساساً للمسرح الشّرطي حيث يُستخدم العُرف أو الأعراف بشكل مقصود ولغاية مُحدّدة (انظر الشّرطي).

الأعراف في المسرح العربي:

عندما دَخَلَ المسرح بشكله الغربي إلى البلاد العربية مع الرّواد كان هناك مزج بين أعراف هذا المسرح وبين أعراف الفرجة الخاصة بالمجتمع العربي. فقد كانت العروض الأولى تُقدّم في باحات البيوت وكانت النساء تجلس في العُرف المُطلّة على تلك الباحات بحيث يُشاهدن العرض بعيداً عن أنظار بقية المُتفرّجين. مع ذلك كانت توجد بعض الأعراف المُستمدة من شكل المكان في المسرح الغربي (علاقة المواجهة بين الخشبة والصاله* والشّارة، وعُلة المُلقّن كانت موجودة في الشكل السينوغرافي لهذه العروض). ومع الزمن اكتسب المسرح العربي تدريجياً كلّ أعراف المسرح الغربي (شكل العرض، شكل العُلة الإيطالية* وشكل الأداء* والإلقاء* وأعراف الكتابة)، مع استبعاد ما يتنافى مع الأعراف الاجتماعية المحليّة وتُثييب بعض الموضوعات. في السّنين من هذا القرن، بدأت المُطالّبة بالبحث عن مسرح أصيل فتجلى ذلك بالبحث عن أعراف مسرحية خاصة وجديدة

تأثيرات المسطانية وتَجَسَّد على المنصّة بين شخصيتين مُختلفتين على أمر ما، فتَقسيم الجوقة إلى فريقين يُناصر كُلٌّ منهما إحدى الشخصيتين كما هو الحال في مسرحية «السحب» لأرسطوفان Aristophane (٤٤٥-٣٨٥ ق.م) حيث يتجادل مُعلِّم الاستدلال الصحيح الذي يُمثِّل المُواطن الأثيني العاديّ مع مُعلِّم الاستدلال الخاطي الذي يُمثِّل الأفكار الهدّامة.

والأغون كحلقة صراعية مُتَزَعَة الأشكال هو المُكوّن الأساسيّ للمسرح الدرامي (انظر درامي/ملحمي). لكنّ بعض تيارات المسرح الحديث قامت على عدم إظهار الصّراع بشكل علنيّ على مُستوى الحَدَث أو على مُستوى الخطاب* أو حتّى بين الشخصيات، أو قامت بتغيّبه بشكل مقصود كما في المسرح الملحمي* ومسرح الحياة اليوميّة، وبعض مسرحيّات الروسي أنطون تشيخوف A. Tchekhov (١٨٦٠-١٩٠٤) وغيره.

في البلاد العربيّة يُمكن أن نعتبر الرُّجل والمُساجلات الشعريّة باللغة المُحكّية بين جوقتين نوعاً من الأغون لأنّه يقوم بكثيره من أشكال الفُرجة* على مبدأ السّجال بين فريقين أمام طَرَف ثالث هو المُتلقيّ أو الجمهور*. وزُيِّمَ كان لتعود المُتفرّج العربيّ على هذا النوع من العروض أثره في دفع المسرحين العرب وخاصّة في بدايات المسرح العربيّ إلى إدخال هذا النوع من المُساجلة اللفظيّة المسجوعة على التّصوّص المسرحيّة مثل فاضل «الفُترتان» للمصري يعقوب صنوع (١٨٣٩-١٩١٢) حيث يحتلّم النقّاش بين الفُترتين على شكل مُساجلة ذات قافية.

انظر: الصراع.

فيها لغة رَزيّة (في الإلياذة يَصِف هوميروس الأغون الذي نَظّمه أخيل عند موت باتروكلوس).

كذلك نجد الأغون في المُسابقات الرّياضيّة والفنّيّة التي كانت تُقام كُلّ سنة في اليونان وتحتوي على مُساجلة خاصّة بالجوقة*. ففي الاحتفالات الديونيزيّة مثلاً كان الأغون يقوم على شكل صِراع كلاميّ بين المُشرّكين الذين يتقسمون إلى فريقين، أمّا في الطُّقوس التي سبقَت المسرح اليونانيّ فقد كان الأغون صِراعاً جسدياً يُوْدي إلى موت أحد المُتصارعين.

انتقل الأغون إلى المسرح بشكليّة الكلاميّ والجسديّ، خاصّة وأنّ مبدأ الصّراع* والجَدَل هو أساس التراجيديا* اليونانيّة وما نتج عنها. فالأغون حَسَب أرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢ ق.م) هو الجزء الجَدَليّ الذي يلي المُقدِّمة* وعَرَض الموضوع في التراجيديا ويأتي في المقطع الثالث فيها، ويبدأ بالبرهان على الفكرة ثم بتفنيد حُجج الخصم كما هو الحال مثلاً في المقطع الذي يتجادل فيه أوديب وتريزياس، والمقطع الذي تتجادل فيه أنتيفونا مع كريون في مسرحيّة سوفوكليس Sophocle (٤٩٧-٤٠٥ ق.م) «أوديب ملكاً» و«أنتيفونا». وغالباً ما يكون الأغون في التراجيديا صِراعاً بين الشخصيات على مُستوى الأفكار أو الرّغبات، لكنّه في بعض الأحيان يُمكن أن يأخذ شكل الصّراع الجسديّ، كالصّراع العنيف الذي يُنشب بين بينيتوس وفوينيزوس في تراجيديا «عابדות باخوس» التي كتّبتها يوريبديدس Euripide (٤٨٤-٤٠٦ ق.م).

يُشكّل الأغون في الكوميديا* اليونانيّة مقطعاً مُستقلاً يهدف إلى إثارة الضّحك، وهو فيها نوع من المُجادلة اللفظيّة المُمسّحة التي تَحِيل

■ أفق التوقع

Expectation

Horizon d'attente

مفهوم جماليّ يلعب دورًا مؤثرًا في عملية بناء العمل الفنيّ والأدبيّ وفي نوعية الاستقبال التي يلقاها العمل انطلاقًا من فكرة أنّ المُتلقي يُقبل على العمل وهو يتوقع شيئًا ما.

في المسرح، يأخذ توقع الجمهور منحنيين: - منحنى دراميّ يتجلى في توقع تسلسل ما للأحداث في المسرحية وطريقة مُنيّة لحلّ الصراع* أو الصّراعات وفي انتظار النهاية، وبالتالي فإنّ عنصر التشويق *Suspense* يُبنى انطلاقًا من هذا التوقع.

- منحنى جماليّ يتجلى في توقع أسلوب وشكل ما للقرص وصيغة مُعيّنة للعمل: مُضحك* أو مأساوي* أو غروتسكي (انظر غروتسك) أو تهكمي (انظر مُحاكاة تهكمية) أو غيبي (انظر العبث).

وأفّق التوقع كجزء من عملية الاستقبال يُمكن أن يُؤدّي إلى الشعور بالرّضا حين يتجاوب العمل مع توقع المُتلقي، أو إلى الشعور بالخيبة لأنّ العمل يَصدم توقّعاته ويُعاكسها، أو إلى الشعور بالمفاجأة حين يقدّم العمل شيئًا جديدًا لا يُعرفه المُتفرّج* فيلعب بذلك دورًا في توجيه الاهتمام لنواح جماليّة وتكريسها.

وسمّر أفق التوقع لدى الجمهور* ومعرفة ذوقه وإمكانيّاته هي من العوامل المؤثرة التي تتدخل في عمل الكاتب والمُخرج* وفريق العمل في المسرح، وفي صياغة العمل فكريًا ولإيديولوجيًا وجماليًا. وفي حالة تقديم مسرحية من الماضي، فإنّ المُخرج يأخذ بعين الاعتبار اختلاف أفق التوقع ونوعية الاستقبال بين زمن كتابة العمل وزمن تقديمه من جديد على خشبة وهذا هو أحد عناصر القراءة* الجديدة للعمل.

أهمّ من طرح هذا المفهوم بشكل نظريّ في العصر الحديث هو الباحث الألمانيّ هانس روبرت جوس H.R. Jauss الذي حدّد وضع العمل الفنيّ من خلال موقعه بالنسبة للتقاليد الأدبيّة والذوق السائد في فترة الكتابة، ومن خلال نوعية القضايا التي يطرحها النصّ أو يُجيب عليها. علمًا بأنّ الفيلسوف الفرنسيّ هنري غوبيه H. Gouhier كان قد لاحظ قبله أنّ أيّ احتكاك بين المُتفرّج والعمل الفنيّ أو المسرحي يُبنى على حالة انتظار. انظر: الاستقبال.

■ الأقيّة (غرض-) Masque

Masque

كلمة Masque الأجنبية أصلها في الإسبانية Mascara الماخوذة من الغريبة مُسخرة بمعنى هزل وتهريج، أو من اللاتينية Masca وتدلّ على نوع من الشياطين، ومنها فعل Mascarare الذي يعني لَطَحَ وَجْهه بالسواد.

وعرّض الأقيّة نوع يحتلّ الرّفص فيه مكان الصّدارة انتشر في إنجلترا بين ١٦٠٥ و ١٦٤٠، وكان المُمثلون فيه يرتدون أقنعة ويؤدّون عروضًا موسيقيّة تميّز بإخراجها الفخم وملابسها الغالية وكلفتها العالية وحيلها الإخراجيّة المُعقّدة. كما أنّها تحتوي على شخصيّات أسطوريّة وشخصيّات مجازيّة *Allégories*.

أصول هذا النوع الإنجليزيّ في مسرحيّات التنكر الساخر *Mummers play* وهي تقاليد فولكلوريّة وكرنفالات تنكرية ريفيّة مُخصّصة لفترة عيد الميلاد انتشرت في إنجلترا في القرن الثامن عشر وكانت مُخصّصة للرجال فقط. كما يُمكن أن نجد شيئًا لها في البلاد الأوروبية الأخرى التي عرّفت نفس المسار التطوّريّ من الكرنفال*.

والتسمية مَنحوتة من اللاتينية *extra* = خارج، و *vagari* = ضاع، أي إنَّ الكلمة في أصلها تعني خَرَجَ عن الطريق، وتَحْوِلُ معنى الإسراف وتَجَاوَزَ الحدَّ وسَطُحات الخيال. وفي الواقع، تَصِفُ الإكسترافاغازا بالمبالغة في الأحداث وسَطُحات الخيال، وهي تحتوي على الموسيقى والرَّقص والغناء والجِئِلَ المسرحية المُعَيَّنة للبصر، وكانت تُقدِّم عادة بشكل مُتناوب مع غُرُوض الإيماء* في احتفالات عيد الميلاد، وتكون عادة مُرَفَّقة بمَشاهد أركليناد*.

تَسْتَعِدُّ الإكسترافاغازا أحداثها من حكايا معروفة في الأساطير والفولكلور الشعبي، وهي بذلك تُشَبِّه البورلسك*، إلا أنَّها تَخْتَلِفُ عنه في غياب الطابع الهجائي الذي يُعَيِّرُهُ كَشَكْلَ سِرْحِي.

يُعتَبَرُ الإنجليزي جيمس رونسون بلانشيه J.R. Planché (١٧٩٦-١٨٨٠) من مُبدِعي هذا الشكل المسرحي، ومن أعماله المعروفة «الجمال النائم» التي قَدِّمَهَا عام ١٨٤٠. تُطلَقُ تسمية إكسترافاغازا اليَوْمَ على آيَةٍ مسرحية فيها مُبالغة ومُغالاة وإن لم تَحْتَوِ على الرقص وعناصر المُرَجَّة. انظر: المюзيك هول.

Props

■ الأكسوار

Accessoires

الأكسوار كلمة فرنسية *Accessoire* تعني ما يُكَمِّلُ ويُرَافِقُ الشيء الرئيسي، وقد انتقلت إلى اللغة العربية بلفظها الفرنسي.

تُسْتَخْدَمُ كلمة أكسوار في عالم المسرح للدلالة على كل مَكُونَات المديكور* من أغراض وقطع أثاث، سواء كانت مرسومة بطريقة خيِّداع

والغُرُوض التثكُّرية إلى غُرُوض درامية أخذت طابعًا شعبيًا.

في إنجلترا دخلت هذه التقاليد إلى بلاطات الملوك حيث صارت من تَسْلِيَات الطبقة الأرستقراطية التي كانت تُشارك ببعض الرُقصات إلى جانب إقْرَاط يُؤدِّبها راقصون مُحْتَرِفُونَ، ولهذا يمكن مُقارنتها ببعض غُرُوض باليه* البَلَّاط أو الأوبرا* في بداياتها.

أخذت غُرُوض الأقنعة طابعًا أدبيًا وشعريًا مع الكاتب الإنجليزي بن جونسون B. Jonson (١٥٧٢-١٦٣٧) الذي ترك ما يُقَابِر الثلاثين نَصًا لهذه الغُرُوض أشهرها «عيد الليلة الثانية عشرة» (١٦٠٦) و«فَنَاق المَلِكات» (١٦١٠)، كما أنَّه اخترع شكلًا تَهْرِيجيًا وإيمائيًا له طابَعُ الغروتسك* كان يُقدِّمُ فِيمَنْ غُرُوض الأقنعة أو قُبْلَهَا وأسماء عَكْس الفَنَاق *Anti Masque* ويُعَيِّرُ نوحًا من المُحاكاة التَهَكُّيَّة* للأقنعة.

يُعتَبَرُ الإنجليزي لينينغو جونز I. Jones (١٥٧٣-١٦٥٢) من أهُمَّ الذين عملوا بإخراج وتنظيم ورسم ديكورات غُرُوض الأقنعة التي كان يَكْتُبُهَا بن جونسون. وقد استقى تَصَوُّراته السينوغرافية من تَجَارِب مهندسِي الديكور الإيطاليين المعروفين وقتها.

من مسرحيات الأقنعة المعروفة التي لا تزال تُقدِّمُ حتى يومنا هذا مسرحية «كوموس» التي كتبها الإنجليزي جون ميلتون J. Milton (١٦٠٨-١٦٧٤) في عام ١٦٣٤.

Extravaganza

■ الإكسترافاغازا

Extravaganza

تَمَثِّلَة خفيفة يَنْغَلِبُ عليها الطابع المَشْهَدِي انتشرت في إنجلترا في مُتَّصَف القرن التاسع عشر.

والآلة الإلهية تقنية كانت تُستخدم في المسرح اليوناني ثم الروماني حيث كانت الخشبة مجهزة بالة يهبط منها إله يقوم بحل المسائل المستعصية في الحدث.

تحوّل استخدام الآلة الإلهية من مجال تقنيات الغرض إلى المجال الدرامي فصار هذا التعبير يعني النهاية المُتملة والحلّ الاعباطي الذي يأتي في الخاتمة ولا ينجم عن منطق الأحداث وعن تسلسل الحكمة، وبأخذ شكل تدخّل غير متوقّع وخارجي لشخصية تهبط من السماء، أو لقوة قادرة على حلّ الموقف المستعصي. هذا النوع من التدخّل يخلق المفاجأة ويمكن أن يتنافى مع مبدأ مشابهة الحقيقة، ولذلك استهجن أرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢ ق.م) استعماله في التراجيديات واعتبره ضعفاً في البناء الدرامي وأكثر ارتباطاً بتقنيات الغرض.

نجد هذا النوع من الخاتمة في الكوميديا والميلودراما حيث يأخذ التدخّل الخارجي شكل رسالة غير متوقّعة أو هبوط إله مفاجئ أو تدخّل شخصية ذات نفوذ، كما هو الحال بالنسبة لتدخّل الملك في مسرحية «طوطوف» للفرنسي مولير Molière (١٦٢٢-١٦٧٣). كذلك نجد هذا النوع من الحُلُول بكثرة في المسرح والسينما المصريّين في بداية القرن. انظر: الخاتمة.

البصّر Trompe l'œil على اللوحة الخلفية* أو موجودة فعلياً على الخشبة*. كما تُطلق على مكونات الرّئيّ المسرحي، لذلك فهي غالباً ما تُستعمل في هذا المجال بصيغة الجمع وتعني مجموعة من الأشياء ليس لكلّ منها وظيفة خاصة.

استخدمت اللغة النقدية المسرحية بتأثير من السيولوجيا - في فرنسا على الأخص - تعبير «غرض» كدليل للكلمة «أكسوار» التي لا زالت تُستخدم من قِبَل كثير من المسرحيين والباحثين. والتحوّل إلى تعبير الغرض لا يعني فقط استخدام تعبير جديد، بل نظرة جديدة يُمكن أن تُلخّص بالانتقال من تعامل مع الأكسوار كمجموعة من الأشياء الثانوية، إلى تعامل مع مُكوّن له قدرته وكيانه الخاص ودوره الدلاليّ هو الغرض* المسرحي.

ترافق ذلك مع تطوّر العلوم الإنسانية في العصر الحديث، وعلى الأخصّ الأنثروبولوجيا التي قرّضت نظرية جديدة إلى دُور ومعنى الغرض في كشف تغيّرات الحياة الاجتماعية. وقد تزامن هذا التطوّر مع تغيّر وضع ووظيفة وعدد الأكسوارات في الغرض المسرحي، حيث استقلّ الغرض عن الديكور أو الرّئيّ أو الشخصية، رغم العلاقة الكبيرة التي تربطه بكلّ عنصر من هذه العناصر. انظر: الغرض المسرحي.

Mistaken Identity

■ الألباس

Quiproquo

في اللغة العربية الالتباس هو الشبهة والإشكال وعدم الوضوح ويقال أيضاً اللبس. أمّا كلمة Quiproquo التي تُستعمل بنفس اللفظ في اللغة الفرنسية فهي كلمة إيطالية ظهرت في

Deus ex machina

■ الآلة الإلهية

Deus ex machina

Deus ex machina تعبير لاتيني يعني حرفياً «إله خارج الآلة»، ويُترجم في اللغة العربية في كثير من الأحيان حسب معناه: «التدخّل الإلهي» أو «الحيلة المسرحية».

داخل المسرحية حين تجهل إحدى الشخصيات ما تعرفه الشخصيات الأخرى؛ أو يتوضّع خارجها فيكون التباساً يقع فيه المُتفرّج أو القارئ نفسه حين يجهل معلومة ما تخفى عليه حتى آخر المسرحية، فيكون ذلك عُصراً من عناصر التشويق *Suspense*، ويكون اكتشاف الحقيقة في النهاية من مصادر المُتعة. كما يُمكن أن تأتي الحالتان معاً حين يجهل المُتفرّج والشخصيات شيئاً ما يكتشف في نهاية المسرحية، وهذا ما نجده غالباً في الكوميديا.

ومعرفة المُتفرّج لما تجهل الشخصية يخلق لديه شعوراً بأنه ضمن اللعبة بما يُثير لديه مُتعة الترقّب والكشف، وهذا ما نجده في مسرحية «لعبة الحبّ والمصادفة» للفرنسي بيير ماريغو P. Marivaux (١٦٨٨-١٧٦٣) التي تقوم برؤيتها على استمتاع المُتفرّج بمراقبة ما ينجُم عن جهل الشخصيات لهويّة بعضها بعضاً، وفي مسرحية «زواج فيغارو» للفرنسي بيير بومارشيه P. Beaumarchais (١٧٣٢-١٧٩٩) حيث يتولّد الإضحاح من الالتباس في الموقف والكلام الذي يدرك أبعاده المُتفرّج، على العكس من الشخصية، وعلى الأخصّ في مشهد الكرسي الذي يختبئ فيغارو خلفه.

لا يتحصّر استعمال الالتباس بنوع مسرحي واحد رغم أنّه في الكوميديا أكثر شُيوعاً منه في بقية الأنواع المسرحية:

في التراجيديات والدراما يأخذ الالتباس شكل سوء الفهم أو الجهل بحقيقة ما يمثّل يثير العواطف ويولّد الشفقة. وهو يلعب دوراً كبيراً في تشكيل وتحريك الحبكة، ولهذا يرتبط غالباً بتشابك الأحداث وتعلّقها وبالتعرّف وحصول الانقلاب، وهذا ما نجده في تراجيديا «أوديب ملكا» لسوفوكليس Sophocles (٤٩٦-٤٠٦ ق.م).

عام ١٤٨٠ تقريباً وأصلها جملة *quid pro quod* التي تعني: ظنّ الشيء شيئاً آخر، بمعنى أخطأ في التفسير. وفي كلّ الأحوال فإنّ هذه الكلمة تعني الالتباس في شيء ما سواء كان كلمة أو مُؤيَّة شخصية ما أو موقف.

حلّل الفيلسوف الفرنسي هنري برجسون H. Bergson الالتباس في كتابه «الضحك» حيث رأى أنّه موقف له في نفس الوقت معنيان مُختلفان، وفي حين يعرف المُتفرّج المعنيين معاً، فإنّ الشخصيات كُلاً من جهتها لا تُدرك إلا معنى واحداً فقط، وعليه تبني تصرفاتها وأقوالها بما يُؤدّي إلى خطأ في تفسيرها للموقف، وإلى وجود سلسلة من الأخطاء تتلاقى في لحظة مُعيّنة فتهدّد بكشف الموقف أو تسير بسلام.

في المسرح ينشأ الالتباس عادة من عدم الوضوح في الموقف أو الكلام أو من جهل لهويّة إحدى الشخصيات. يتّج عن ذلك أنّ الشخصية التي تقع ضحية الالتباس يُمكن أن تُوجّه عواطفها أو تصرفاتها أو خطابها في الاتجاه الخاطئ، أو تكتشف رغماً عنها ما كانت تُخفيه عن الآخرين. ففي مسرحية «أركان خادم سيدن» للإيطالي كارلو غولدوني C. Goldoni (١٧٠٩-١٧٩٣) تقوم الحبكة بأسرها على الالتباس في هويّة الشخصيات مع ما يتّج عنه من التباس في الكلام والمواقف.

يتفاوت حجم الالتباس وموقعه وأهميته من مسرحية لأخرى؛ فهو يُمكن أن يشغل خيلاً مُعيّناً من المسرحية فقط، أو يكون أساس الحبكة برمتها فيها، وهذا ما نجده في مسرحية «سوء التفاهم» للفرنسيّ ألبيير كامو A. Camus (١٩١٣-١٩٦٠).

من جهة أخرى، يُمكن أن يتوضّع الالتباس

تفاوت طبيعة الإلقاء في المسرح ما بين إبراز قيمة الصوت كعنصر سمعي في لفظ أقرب إلى الترتيل وهذا هو التنغيم *Déclamation*، وبين إبراز المعنى من خلال إلقاء طبيعي يشبه لهجة الحديث العادي، وذلك تبعاً لاختلاف مدارس التمثيل.

الإلقاء والتنغيم:

التنغيم *Déclamation* هو العنصر الخامس من عناصر علم البلاغة *Rhétorique* عند اليونان والرومان حيث ارتبط بعلوم الخطابة، وعند العرب حيث ارتبط بالفصاحة والخطابة والترتيل والتجويد.

والتنغيم هو شكل من الإلقاء الترتيلي المُفخَّم يتوضع بين الكلام والغناء، وقد ظلّ مُسيطرًا على الإلقاء في المسرح لفترة طويلة، ويعود ذلك للطابع الغنائي للمسرح لدى ولادته في الغرب وفي الشرق الأقصى.

هناك أيضًا ما يُعرف باسم التنغيم الجماعي *Déclamation collective* وهو تقليد تعود أصوله إلى الجوقة* في المسرح اليوناني، وما زلنا نجده في عروض الميوزيك هول*. وهو نوع إلقاء يحتاج إلى تدريبات خاصة من أجل تحقيق الانسجام والتناغم. وقد شاع التنغيم الجماعي في روسيا السوفيتية في السنوات الأولى للثورة حيث كانت جوقات كبيرة من ألف شخص من النساء والرجال والأطفال تلقى بشكل جماعي النصوص المسرحية.

- في المسرح القديم كان المُمثلون الأغريق والرومان يتدربون على الإلقاء سنوات عديدة قبل أن يظهروا على المسرح لأنهم كانوا يؤدّون بصوتهم المؤثرات السمعية* المختلفة (أصوات الحيوانات والأشياء)، كما كانوا

حيث يقوم الممثل بتمثيله على جهل أوديب وجوكاستا لهوية أوديب الحقيقية.

في الكوميديا يُعتبر الالتباس من تقنيات الإضحاك التي تتحقق على مستوى الخطاب* أو على مستوى الموقف (انظر المضحك)، وهذا ما نراه بكثرة في الفارز* (المهزلة)، وفي الكوميديا ديللارته* ومسرح البولفار* والفودفيل*، بل يمكن أن نعتبر أن هذه الأنواع تقوم برمتها على استخدام تقنيات الالتباس في تركيب الحكمة، حيث يكون أحد الأشكال التي قد يتجلى بها العائق*. وغالبًا ما يكون الالتباس وليد المصادفة أو يأتي مقصودًا من إحدى الشخصيات على شكل لعبة مُمتعة، وفي هذه الحالة يمكن أن يُعتبر الالتباس من العناصر التي تتنافى مع مبدأ مشابهة الحقيقة*.

والحد الأقصى للالتباس في المسرح هو ما يُسمى الإبهام *Imbrogljo*، وهي كلمة درج استعمالها في اللغات الأجنبية بلفظها الإيطالي أيضًا. ويؤدي الإبهام إلى تعقيد وتخلط تشكّل بنتيجته حبكة غامضة تمتد على المسرحية بأكملها.

انظر: المضحك.

الإلقاء =

Diction

Diction

كلمة *Diction* مأخوذة من اللاتينية *dictio* = الكلام، وتُستعمل للدلالة على فنّ اللفظ أو طريقة الكلام أو طريقة إلقاء الشّعر أو النثر.

والإلقاء في المسرح هو فنّ لفظ النصّ المسرحي، ومقوماته مهارة نطق بمخارج الحروف *Prononciation* وحسن استخدام نبرة الصوت *Ton* ونغمته *Intonation* وشِدته *Timbre* وسرعة الكلام *Débit* وإيقاعه *Rythme*.

أعراف الأداء في ذلك العصر قُرِضت إلقاء فخماً ومُعظَّمًا للتراجميديا* تصحبه حركات واسعة في اليدين وتعبير الوجه. هذا الإلقاء المُصطَنع الرتيب شكّل نموذجاً ساداً في فرنسا طويلاً لكنه لم يفلت من الانتقادات.

بالمقابل فإن طبيعة نص الكوميديا* الخفيف والأقرب إلى اللغة المحكية تطلبت إلقاء أكثر حيوية وتلقؤنا.

- في القرن الثامن عشر ظهر توجه عام في المسرح نحو تخليص الإلقاء المسرحي من طابعه المُصطَنع والمُفْهم. ففي ألمانيا رفض رجال المسرح، وخاصة أعضاء حركة العاصفة والاندفاع *Sturm und Drang* الالتزام بالنموذج الفرنسي في الأداء والإلقاء، وفضلوا عليه النموذج الإنجليزي لأنه يَجْنَح إلى العفوية. ترافق ذلك مع تطوّر الوزن الشعري واللغة الشعرية نفسها، ومع تطوّر نوعية الكتابة والمواضيع المُختارة حيث ساد البحث عما هو حقيقي. لكن الإلقاء ظلّ مع ذلك بعيداً عن الكلام العادي حتى بدايات القرن العشرين.

- في القرن التاسع عشر، وبعد أن قُرِضت طبيعة المسرح الرومانسي استمرار الأداء والإلقاء المُفْهم والمُصطَنع، بدأ التنعيم يتخلّص تدريجياً من الرتابة المُصطَنعة وصار تأكيداً على الإيقاع اللغويّ وجُزْأ الكلمات وعلى الأخصّ في عروض المسرح الرّمزيّ التي يُسيطر عليها الطابع الشعريّ.

- مع ظهور الإخراج* وانتشار مدارس التمثيل ومُخترات الفنّ في الغرب وعلى الأخصّ في فرنسا، صار لكلمة تنعيم معنى انقاصيّ، وظهر توجه لتدريب المُمثلين على الإلقاء الصحيح من خلال تدريبات التنفّس واللفظ

يُودون تمرينات صوتية قبل صعودهم إلى الخشبة في كُلّ مرّة. ويُفترض أنّ طبيعة الإلقاء لديهم كانت تتناسب مع نوعية النصّ الشعريّ وطبيعة الكلام (كلام مع الموسيقى أو ترتيل أو غناء)، ومع وجود القناع* الذي يَضْمَم الصوت ويغيّره، ومع طبيعة المكان* المسرحيّ الواسع في الهواء الطلق، ومع طبيعة الأداء* حيث كان المُمثلون الرجال يلعبون الأدوار النسائية ممّا يَتطلّب طبقة صوت عالية ومُصطَنعة.

في الكوميديا*، وعلى الأخصّ في المقطع الجتاميّ المُسمّى الخابقة *Parabase*، كان الإلقاء يَتطلّب مهارة خاصة وتدريباً مُستمرّاً لأنّه يجب أن يُقال دون تنفّس من البداية حتى النهاية.

- اهتمّ المسرح الشرقي* بالإلقاء كجزء هامّ من أداء المُمثل خاصة وأن الأداء الغنائيّ فيه يَتطلّب صوتاً مُستعاراً يَحتاج إلى تدريب خاصّ. جدير بالذكر أنّ المُعلّم زيامي *Zeami* (١٣٦٣-١٤٤٣) الذي وُضِعَ أسس فنّ مسرح النو* في اليابان، أولى أهمية كبيرة لتدريبات فنّ الإلقاء وخاصة للمُمثلين في سِنّ المراهقة بسبب تغيّرات طابع الصوت بشكل دائم في تلك السِنّ، وحتى الرابعة والعشرين حيث تحدّد القُدّرات الصوتية بصفة نهائية.

- في القرن السابع عشر في فرنسا، كان المُمثل* يُلقي نصّه بصوت عالٍ ليسيّر على الصحيح في القاعة الواسعة؛ كما ارتبط الإلقاء المسرحيّ بقواعد تلاوة الشعر لأنّ المسرحيات كانت تُكتب بالوزن الإسكندريّ *Alexandrin* (١٢ مقطعاً) ممّا استدعى نوعاً رتيباً من التنعيم يتناسب مع الأهمية المُعطاة لمُتصنّف البيت الشعريّ ونهايته. كذلك فإنّ

ولكنة اللغة الفرنسية إلى النصوص العربية؛ كما أن الممثل المصري يوسف وهبي (١٨٩٦-١٩٨٠) الذي انتقل للعمل من المسرح إلى السينما في بداياتها فرض الإلقاء المُفحِّم والتنميم والكلام بالفصحى على فن استند على العامية ونبرة الكلام العادية منذ ولادته.

وقد كان الإلقاء في المسرح العربي، وعلى الأخص في العروض المُعَدَّة عن التراجيديات الغريبة والميلودراما* الجزء الأهم في الأداء حيث كان الممثلون يُبرزون مهارتهم بالتأثير اللفظي، ولا تتجاوز طريقتهم في التعبير بعض الحركات المُفحِّمة باليدَيْن. أمّا في المسرحيات الكوميدية فقد كان الإلقاء أكثر طبيعية لأن اللغة المُعتمدة كانت العامية.

مع توجُّه المسرح العربي نحو الواقعية ودخول فن الإخراج، تقلَّص دور الإلقاء في أداء الممثل وخضع للحد.

في يومنا هذا صار الإلقاء وتمارين الصوت جزءاً هاماً من مناهج التعليم وأعداد الممثل* في معاهد المسرح في العالم العربي. وتُعتبر قواعد التجويد القرآني من العناصر الهامة في تحسين نطق الممثل لمخارج الحروف بحيث يتناسب إلقاؤه مع طبيعة العرض المسرحي وتوزيع الصوت في الصالة. انظر: أداء الممثل.

■ الأمثلة

Parable

Parabole

كلمة Parable مأخوذة من اليونانية Parabolē التي تعني المُقارنة والتشبيه. وهي تسمية لنوع من القصص يُحتوي على حكمة أو درس أخلاقي أو ديني. في اللغة العربية، الأمثلة هي ما يُتمثل به من أبيات الشعر وميواها

الجيد بعيداً عن الفخامة والتهويل. من أهم التجارب في بدايات القرن العشرين تجربة الفرنسي جاك كوبو J. Copeau (١٨٧٩-١٩٤٩) في مدرسة لوفيو كولومبييه Le Vieux Colombier وتجارب مُخَبِّر الفن والفعل* الذي أسسه الفرنسيان إدوار أوتان E. Autant (١٨٧١-١٩٦٤) وزوجته لويز لارا L. Lara (١٨٧٤-١٩٥٢). كذلك فإن المسرحي الفرنسي أنطونان آرتو A. Artaud (١٨٩٦-١٩٤٨) جعل من الإلقاء جزءاً من الأداء الطَّقْسِيّ وصل به إلى حد الصراخ في استرجاع لشكل المسرح البدائي والطَّقُوسِيّ.

وبشكل عام فإن الإلقاء الذي يَجَنِّح إلى الطبيعية هو من العناصر التي تُساعد على تحقيق الإيهام* في حين أن التنميم والإلقاء المُصطنع الأقرب إلى الترتيل يؤدي اليوم إلى كسر الإيهام ومنع التمثل* مع الشخصية*؛ ولهذا صارت له في المسرح الحديث وظيفة دلالية وإرجاعية حيث يُمكن أن يُستعمل كوسيلة للتأكيد على المسرحية* أو لاسترجاع شكل مسرحي خاص من الماضي. وقد جَنِّح بعض الممثلين في المسرح الفرنسي المعاصر نحو تمييز أسلوبهم الأدائي بشكل إلقاء تنميمي له طابعه الخاص ومنهم الممثلان الفرنسيان جيرار فيليب G. Philippe (١٩٢٢-١٩٥٩) وماريا كازاريس M. Casarès (١٩٢٢-).

في بدايات المسرح العربي تحدَّد شكل الإلقاء بعامل هام هو تأثير الرواد بأسلوب الإلقاء الرومانسي الفرنسي وعلى الأخص الإلقاء الذي اشتهرت به المُمثلة الفرنسية سارة برنار S. Bernhardt (١٨٤٤-١٩٢٣). وقد وصل بعض الممثلين العرب مثل اللبانيّ جورج أبيض (١٨٨٠-١٩٥٩) إلى حد نقل إلقاءات وموسيقى

من الحكيم والأمثال.

عن العلاقات الإنسانية وعن العالم. وهذا النموذج يُوصل إلى حقيقة نظرية عامة (صراع الطبقات، علاقة الخير والشر إلخ).

من أهم الأمثلة التي يُمكن ذكرها عن استخدام الأمثلة في المسرح مسرحيتا بريشت «أرتورو أي» التي تُصوّر صعود هتلر والنازية على شكل قصة وجل عصابات، و«جان دارك قديسة المسالخ» التي تُصوّر الرأسمالي على شكل ملك المسالخ؛ ومسرحية «كتاب كريستوف كولومبوس» للفرنسي بول كلوديل P. Claudel (١٨٦٨-١٩٥٥) حيث طُرحت أمثلة اكتشاف العالم الجديد من منظور كوني؛ ومسرحية «بيدرمان أو مشعل الحرائق» للكاتب السويسري ماكس فريش M. Frisch (١٩١١-) حيث استُخدمت الأمثلة لإدانة الشخصية التي لا تعرف كيف تتخذ موقفًا وتنتهي بأن تُدمر نفسها بسبب ذلك.

في مسرح السويسري فريدريك دورنمات Dürrenmat (١٩٢١-) تأخذ الأمثلة بُعدًا أخلاقيًا وأكثر تجريدية باتجاه الرمز، ومسرحية «زيارة السيدة العجوز» أمثلة عن الحال الذي يُخرب الضمير، كما أنّ مسرحية «زواج السيد ميسيسيبي» تحتوي على أمثلة عن الخطيئة والعدالة.

تُجد الأمثلة أيضًا في أعمال الروسي فيغيني شوارتس I. Schwartz (١٨٩٧-١٩٥٨) الذي استخدم حكايا أندرسن المعروفة للأطفال ل طرح آراء سياسية، وهذا ما يبدو في مسرحيته «الملك العاري» و«التنين».

يشكّل مسرح العبث حالة خاصة في استخدام الأمثلة. فالبعد الرمزي الذي تعمله الأمثلة في هذا المسرح يبقى مفتوحًا على احتمالات كثيرة كما في مسرحية «الخرايت»

والأمثلة في الأدب هي أسلوب يُطرح على شكل حكاية فكرة ما أو قضية مُعقدة وغريبة لها بُعد سياسي أو ديني أو اجتماعي أو فلسفي أو ميتافيزيقي. بالتالي، تُستخدم الأمثلة لقول حقيقة هامة لا يُمكن قولها بشكل مباشر، وهذا يُفسّر انتشارها في فترات الهزات السياسية أو الرقابة الصارمة كما في مسرح وأدب القرون الوسطى والجُزء الأول من القرن العشرين في الغرب، وفي الأدب والتراث الشعبي العربي على مدى تاريخه.

استُخدمت الأمثلة تاريخيًا بهدف تعليمي لشرح أو إيصال فكرة مُجردة من خلال أسلوب قصصي مُبسّط (الأمثلة في الإنجيل والقصص في القرآن والحكاية في التراث الشعبي العربي والهندي والفارسي والصيني إلخ). واستخدام الأمثلة في عمل ما يُؤدّي إلى إدخال البعد الرمزي عليه (الراعي الصالح في الإنجيل هو رمز للمسيح أو رجل الدين)، ولذلك تُقرأ الأمثلة على مُستويين: مُستوى الحكاية ومُستوى المعنى العام للعمل.

واستخدام الأمثلة هو أحد العناصر التي تُميّز المسرح الواقعي أو الطبيعي الذي يُصوّر الواقع مباشرة عن المسرح الملحمي حيث يُمكن الوصول إلى الواقع من خلال رمزية الأمثلة بعد إعدادها حسب المُشترج الذي يُوجّه إليه، وهذا ما فعله الألماني برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) حين أعدّ قصة صينية تُدعى «دائرة الطباشير» بحيث صارت مسرحية «دائرة الطباشير القوقازية». وقد استخدم بريشت الأمثلة في مسرحه لُيُبين البعد الجدلي في الموضوع الذي يطرحه (الفردى/ العام) لأنّ الأمثلة كما استخدمها هي نموذج مُصغّر ومُبسّط

في النص أصلاً بعد إعدادهما بحيث تُصبح مُستقاة من التراث المحلي لكي يَتَلَقَّها المُتَوَجِّعُ العربيُّ على أنها أمثلة، وهذا ما نَجِدُه بالنسبة لشخصية جحا في مسرحية اللبناني جلال خوري (١٩٣٤-) «جحا في الخطوط الأمامية» المأخوذة عن بريشت، ولشخصية التابع والسيد في مسرحية ألفريد فرج (١٩٢٩-) «علي جناح التبريزي وتابعه قفة» التي قدِّمها عام ١٩٦٩.

الأمثلة والتشخيص المجازي:

التشخيص المجازي هو تجسيد المفاهيم المُجَرَّدَة على شكل شخصيات لها ملامح أو أسماء تُوحى بهذه المفاهيم (وفاة، جَسَم، موت إلخ) ويُلَقَّب عليها في هذه الحالة تسمية الشخصيات المجازية *Allégorie*. وهو أسلوب معروف في النَّحْث وفي الأدب (كتاب فربع الكتاب» للمؤلف الفرنسي فرانسوا رابليه (F. Rabelais)، وفي مسرحيات القرون الوسطى وعلى الأخصَّ غُرُوض الأخلاقيَّات*.

في مجال المسرح، يَخْتَلِف التشخيص المجازي عن الأمثلة، فالأمثلة ليست أحادية المعنى كما هو الحال في التشخيص المجازي؛ وفي حين تقوم الأمثلة على استعارة طويلة مُستَوْرَة لا تُعْطَى مفاتيحها بشكل مباشر من البداية وإنَّما تستكمل من خلال قَهَم مغزى الحكاية التي تُشكِّل الأمثلة في النهاية، فإنَّ التشخيص المجازي يُعْطَى هذه المفاتيح من البداية ومن التسمية، وهذا ما نَجِدُه في مسرحية المصري توفيق الحكيم (١٩٨٨-١٩٨٧) «بين الحرب والسلام» (١٩٥١)، حيث يكون على السياسة أن تَخْتار بين السلام وبين الحرب، وفي مسرحية اللبناني زياد الرحباني (١٩٥٦-) «لولا فسحة الأمل» (١٩٩٤) حيث تُسَمَّى الشخصيات

للكاتب الروماني أوجين يونسكو E. Ionesco (١٩١٢-١٩٩٤)، وفي مسرحية «في انتظار غودو» للإيرلندي صمويل بيكيت S. Beckett (١٩٠٦-١٩٨٩) حيث تتعدَّد تفسيرات غزو الخرائث للمدينة وتفسيرات شخصية غودو. كذلك فإنَّ مسرح القَبْث في دول أوروبا الشرقية (حين كانت تابعة للكتلة الاشتراكية) استخدم الأمثلة بشكل كثيف وخاصَّ وواضح المعنى إذ جعلها وسيلة رمزية لفضح مشاكل من الواقع الاجتماعي والسياسي.

في المسرح العربي نلاحظ كثافة في استخدام الأمثلة في مرحلة ما بعد الستينات وضمن حركة تجديد المسرح العربي وتأصيله. فقد استُخدِمت الأمثلة المُستقاة من التراث الشعبي للتعبير عن واقع من الحاضر وما يجعل الحكاية المُستندة إلى شيء من الماضي أمثلة ونوعاً من الإسقاط التاريخي. استُخدِمت الأمثلة في هذا المسرح إمَّا من خلال توضيح الحدث في الماضي عبر حكاية، وهذا ما نَجِدُه في مسرحية «الفيل يا ملك الزمان» و «حكاية رأس المملوك جابر» للكاتب السوري سعد الله ونوس» (١٩٤١-)، وفي مسرحية «ثورة صاحب الحمام» للكاتب التونسي عز الدين المدني (١٩٣٨-)؛ أو من خلال الاستيحاء من عمل أدبيٍّ ثرائفي كما في مسرحية «مقامات الهمداني» و«ألف حكاية وحكاية» للمغربي الطيب الصديقي (١٩٣٧-)، وفي مسرحية «التريع والتدوير» لعز الدين مَلَنِي؛ أو من خلال استعارة شخصيات من التراث القصصي الشعبي مثل جحا الذي يُعرَض باسم شخصية سحابة الدخان في مسرحية «مَسْحُوق الذكاء» للجزائري كاتب ياسين (١٩٢٩-١٩٨٩). عندما تناول المسرح العربي مسرحيات بريشت بالإعداد، استُخدِمت الأمثلة الموجودة

«كهرياء» و«جروثومة» و«أخلاق».

الأنثولة والأمثال Proverbs :

المتل هو حكمة شعبية تُطبق على موقف وتأخذ عادة شكل جملة قصيرة موزونة. في مجال المسرح تُطلق تسمية الأمثال Proverbs على تمثيلات قصيرة أو مسرحيات تُصور مضمون المتل على شكل حكاية، كما في مسرحية «لا مزاح في الحب» للكاتب الفرنسي ألفريد دو موسيه A. de Musset (١٨١٠-١٨٥٧).

انظر: المسرح الملاحمي.

الأنثروبولوجيا والمسرح Anthropologie et le théâtre

Anthropologie et théâtre

الأنثروبولوجيا هي علم دراسة الإنسان وتُسمى في اللغة العربية علم الإناسة. والأنثروبولوجيا الثقافية والاجتماعية هما فرعان من علم الأنثروبولوجيا يُعنان بدراسة المعتقدات والأطر التي تُشكّل أساساً لتكوين البنى الاجتماعية.

تطوّر هذا العلم بشكل كبير في القرن العشرين وعلى الأخص بفضل عالم الاجتماع كلود ليفي شتراوس C.L. Strauss الذي وَضَعَ أسس الأنثروبولوجيا البنيوية Anthropologie Structurale التي تهتم بدراسة المجتمعات من خلال تكوين الأساطير والمعتقدات والظواهر اللغوية، وتبعه في ذلك عدد من الباحثين أمثال ميرسيا إيليا M. Eliade وديديه أنزيو D. Anzieu وكارلوس كاستانيدا C. Castaneda.

وأنثروبولوجيا المسرح التي ظهرت حديثاً

كفرع من فروع الأنثروبولوجيا لا تُشكّل علماً مُستقلاً وإنما توجّهها في البحث المسرحي يُعكّي اليوم مجالات عديدة تشمل من جهة الدراسات التي اهتمت بالظواهر الأنثروبولوجية الموجودة في المسرح، ومن جهة أخرى الظواهر المسرحية في المجتمعات البدائية. وكان لهذا التوجّه تأثيره على الممارسة المسرحية.

يُعتبر المُخرج البولوني جيرزي غروتوفسكي J. Grotowsky (١٩٣٣-) أول من تعامل مع الأنثروبولوجيا في المسرح كعلم وقد تأثر به وتابع عمله تلميذه الإيطالي أوجينيو باربا E. Barba (١٩٢٧-) الذي كان أول من أطلق تعبير الأنثروبولوجيا المسرحية Anthropologie Théâtrale حين أسس في ١٩٧٩ «المدرسة العالمية للأنثروبولوجيا المسرحية I.S.T.A»، وقد عرّف هذا المجال بأنه «دراسة التصرفات البيولوجية والثقافية للإنسان وهو في حالة العرض، أي حين يستخدم حضوره الجسدي والذهني حسب مبادئ مختلفة عن تلك التي تتحكم بالحياة اليومية» وبناء على ذلك تركّز عمل باربا على تدريب الممثل وأدائه وعلى مفهوم حضور الممثل Présence، وعلى الأخص في المرحلة التي تسبّب التعبير لديه والتي أطلق عليها اسم ما قبل التعبير Pré-expressivité. وقد استوحى باربا من الفرنسي مارسيل موس M. Mauss - الذي كتب دراسة حول يقينيات الجسد عام ١٩٣٤ - فكرة أنّ يقين الجسد وحركته مشروطة بالظروف المحيطة الثقافية والاجتماعية التي تتحكم بها، وهذا هو مجال أنثروبولوجيا المسرح بالنسبة له. كذلك انطلق باربا من مبدأ أنّ الحركة في المسرح تختلف عن الحركة في الحياة اليومية، وهو مبدأ موجود في المسرح الشرقي التقليدي ولم يُطرح في

اللدان تطرقا كُلّ في مجاله إلى العلاقة ما بين
الطقس والمسرح.

- ضمن مجال أنثروبولوجيا المسرح هناك توجه
يُعرف باسم الأنثروبولوجيا التكوينية
Anthropologie ontologique يَبحث في
أصول تكون المسرح. تُصنّف ضمن هذا
التوجه كُلّ الدّراسات التي تَبحث في عالم
المسرح كإنتاج وكملاقة استقبال*. والأبحاث
المسرحية التي تدخل في هذا التوجه تسعى
لإلغاء التقسيم التقليدي بين العرض
والجمهور، وتحاول استعادة وسائل التعبير
البداية وحالة المُتفرّج* البدائي المعنوي
والمشارك ضمن الرغبة في العودة إلى جوهر
المسرح كعمل جماعي على مستوى الفرقة*
المسرحية. كُلّ هذا غدّي تجارب عديدة
ومتنوعة:

- طرح المسرحي الفرنسي جاك كوبيو Jacques
Copeau (١٨٧٩-١٩٤٩) تصوّرًا عمليًا
لتحقيق هذه المبادئ تجلّي في البحث عن
علاقة جديدة مع الجمهور الشعبي من خلال
تنضير الربرتوار* المسرحي بعروض إيمائية
وفواصل* مضحكة قُدّما مع فرقته للفلاحين
في القرى. أما الفرنسي أنطونان آرتو
A. Artaud (١٨٩٦-١٩٤٨) فقد انطلق من
رفضه لتكوين وهدف المسرح الغربي أساسًا
فطرح فكرة العودة بالمسرح إلى جوهره
الأساسي كما كان في الماضي. وقد وجد
آرتو في طقوس جزيرة بالي في أندونيسيا وفي
المكسيك نموذجًا لما يُمكن أن يكون عليه
المسرح في حال بَعث من جديد وبمعطيات
مُختلفة. ويُعتبر آرتو أوّل من حقّق هذا التوجه
فعليًا وقبل ظهور المفهوم النظري.

- ظهرت أيضًا فكرة تكوين الفرقة المسرحية

الغرب إلّا ضمن نظام الحركات الإيمائية الذي
وضعه الممثل الفرنسي أنين دوكرو E. Decroux
(١٨٩٨-٩٠). على الرغم من ذلك، تطلّ
الأنثروبولوجيا مجالًا مُختلفًا ومُفصّلًا عن
المسرح مع وجود روابط مُشتركة بينهما:

- الأنثروبولوجيا كعلم وأنثروبولوجيا المسرح
هما ظاهرتان نشأتا وتطوّرتا في أوروبا
 وأميركا، وهما نتيجة لازمة ثقافية وأخلاقية لا
يُمكن فصلها عن التطوّر الحضاري وظهور
الاستعمار. فقد دُفعت هذه الازمة باتجاه
البحث عمّا هو أصيل ونقيّ وبدائي إمّا في
أصول الحضارة الغربية في بداية تشكّلها، أو
في الحضارات الأخرى. من هنا ظهرت
تعبيرات مثل اكتشاف الآخر، والعودة إلى
الأصول، والأصالة، والمُشاقفة
Interculturalité إلخ. انطلاقًا من هذا
الهاجس المُشترك طُرحت تساؤلات حول
ثوابت الجماليات الغربية، وتشكّلت نواة
للافتتاح الثقافي بين الشعوب ومحاولات
لتغذية المسارح المُختلفة بتجارب الآخرين.
كما ظهرت بدايات الاهتمام بالطقوس في
مجال الأنثروبولوجيا وفي مجال المسرح حيث
فُوس الطقوس* كاحتفال اجتماعي وكعرض
مُعرّز، واعتُبر المسرح الشرقي مثالًا على
عرض مسرحي يجمع بين هذين البُعدين لأنّ
فيه روحية الطقس وله روازمه المُتكاملة.

- تستعير الأنثروبولوجيا المسرحية أدواتها ولتنتها
من علم الأنثروبولوجيا وخاصة في مجال
دراسة الطقوس والاحتفال، كظاهرة فيها بُعد
مسرحي تتجلّى فيما هو اجتماعي، وهذا ما
تطرق إليه عالم الأنثروبولوجيا الأميركي
فيكتور تيرنر V. Turner والمسرحي الأميركي
ريتشارد شيشنر R. Schechner (١٩٣٤-)

مكانة الحضور الحيوي للممثل كمرحلة تسبق التعبير وتحدثه. كما يُبين أن قوة الإضحاك لدى ممثل الكوميديا دليلارته تنأت من التعبير الساخر القائم على مطاوعة كبيرة للجسد وعلى الاستفادة من طاقة خارقة في الجسد تؤدي إلى خلق حضور مُسيطر للممثل على الخشبة.

- كُمل الدراسات حول مفهوم التدريب Training. والتدريب كما تطرحه هذه الدراسات ليس مرحلة من مراحل تحضير العرض فقط، وإنما حالة مُستمرة من السيطرة على الجسد مُستمدّة مما يشبه تقنيات البوغا وتقنيات إعداد الممثل* والراقص في الشرق الأقصى. وقد بينت الدراسات أن هذا النوع من التدريب يعني الممثل بالدرجة الأولى لأنه أحد الوسائل المهمّة في إنتاج التعبير وفي تحقيق الحضور، لكنه في نفس الوقت يمسّ المُتفرّج ويتطلّب منه أيضًا مطاوعة معنيّة على الصعيد الذهني أثناء التلقّي.

- الدراسات النظرية حول أداء الممثل، وخاصة تلك التي تُبرز الفرق بين وضعيّة الجسد في الحياة اليومية ووضعيّة الجسد في الأداء الفنّي، انطلاقًا من أن التعبير الفنّي حالة أخرى مُنفصلة ومُختلفة تمامًا عن التعبير في الحياة، وهذا ما يبدو واضحًا في الرقص الأندونيسي وفي الكاتاكالتي* وفي أوبرا بكين*.

والواقع أن نظرية حضور الممثل تتوقّف عند مبادئ أساسية مُستقاة من أسلوب إعداد الممثل في المسرح الشرقيّ القائم على خرق توازن الجسم وتبديل مراكز القوى فيه وتحقيق ديناميكية التعاكس أو اجتماع الأضداد بين ما يريد أن يبدو عليه الممثل، وبين ما هو عليه فعليًا عند

كحياة جماعية وتجربة حياتية مُشتركة. فقد شكّل كوبو في فرنسا فرقة Les Copiaus التي قرّض فيها أسلوب عمل جماعيّ على الصعيد المسرحي والحياتي، وأسس غروتوفسكي في بولونيا مُختبرًا مسرحيًا جعل من العمل فيه تجربة صوفيّة، وابتدع ضيمته فكرة قرية خارج الحدود الثقافية Village transculturel يُمكن أن تكون نواة لأجيال جديدة ذات طبيعة مُختلفة نوعيًا، وذلك ضمن ما أسماه مسرح المنبع Théâtre des sources. من هذه التجارب أيضًا في الحياة الجماعية على صعيد الممارسة المسرحية فرقة الأودين Odin teatret التي أسسها في النرويج عام ١٩٦٤ أوجينيو باربا وفرقة الليفتن Living التي أسسها في أمريكا جوليان بيك J. Beck (١٩٣٥-) وجوديث مالينا J. Malina (١٩٢٧-).

- بالإضافة إلى فكرة اعتبار المسرح نوعا من الطقوس، انصبّ الاهتمام في مجال الأنثروبولوجيا المسرحية على الممثل* وتقنياته ووضعيّة جسده وحضوره، وقد تُرجم هذا الاهتمام عمليًا في توجّه فرقة الليفتن التي انطلق مؤسسوها من فكرة أن تقنيات الممثل يُمكن أن تؤدي إلى بعثه من جديد ككائن مُغاير. وعلى الصعيد النظريّ ظهرت بُحوث هامة في هذا المجال نذكر منها:

- قاموس الأنثروبولوجيا المسرحية للذين ألفهما نيقولا سافاريس Nicolas Savarese وأوجينيو باربا وشملا بُحوثًا في تقنيات الممثل.

- دراسة الإيطاليّ فرديناندو تافاني F. Taviani حول الكوميديا دليلارته* (١٩٨٦) ووضعيّة جسد الممثل في الأداء* ضمن هذا الشكل المسرحي. ودراسة تافاني هامة لأنها تُبين

وتمكناً، يجب أن يُطرح كاحتمال في المُقدمة* لأنَّ مُشابهة الحقيقة* ومصادقة الحدث تَقْرُضان ألا يكون الانقلاب عُنصرًا غريبًا عن الفعل (فَرَّ الشُّعر/ الفصل العاشر). لكنَّ ذلك لا يعني أنَّ يَتِمَّ الحدث الذي يُؤدِّي إلى الانقلاب بالضرورة على الخشبة أمام أعين المُتفرِّجين وإنما يُمكن أن يُعلَن عنه من خلال السرد*.

والانقلاب في المسرحية حسب أرسطو يَحْصُل مرَّة واحدة ويدخل في صُلب النهاية، وهو يُشكِّل معيارًا للتمييز بين الفعل البسيط والفعل المُعقَّد. فالفعل البسيط هو حدث وحيد ومُستمرَّ يَتِمَّ فيه الانقلاب دون مُفاجأة ودون تَعْرِف، في حين أنَّ الفعل المُعقَّد يَتِمَّ فيه الانقلاب مع تَعْرِف أو مُفاجأة أو الاثنين معًا (انظر الفعل الدرامي). ولئن كان أرسطو قد تحدَّث عن الانقلاب في التراجيديا* فقط لأنَّه ربطه بالنظام المأساوي، فإنَّ ذلك لا يعني أنَّه لا يوجد انقلاب في الكوميديا* حيث تقوم الحِكْية* على وجود الانقلاب أو عِدَّة انقلابات.

فيما بعد، في القرن السابع عشر ومع ظهور الكلاسيكية والكلاسيكية الجديدة، حصل تطوُّر في فهم الانقلاب وتَمَّ التعامل معه بشكل جديد: - لم يَعد الانقلاب مُرتبطًا بالنظام المأساوي الذي يَنْتَقِل البطل فيه من حالة السعادة إلى حالة الشقاء، وإنما صار مَرحلة في البناء الدرامي (بداية - ذروة - نهاية) تُغيِّر مَجْرى الأحداث، وهنا ما نَجِدُه في مسرحية «فيدرا» للكاتب الفرنسي جان راسين J. Racine (١٦٣٩-١٦٦٩) حيث يتغيَّر كُلُّ مَجْرى الحدث مع إعلان خبر وفاة المَلِك ثيسومس مُمَّ مع عودته.

- كذلك لم يَعد الانقلاب مُرتبطًا بالنهاية مُباشرة، وإنما صار يُعلِن عن بداية النهاية لأنَّه

أداته للذُّور. وبهذا يكون حُضور المُثُل هو حالة تعبير سابقة لأداء الذُّور تأتي من استحضار طاقة كامنة يتوصل إليها من خلال التدريب المتواصل.

يُمكن أن نَسْتِج وَمَا سبق أنَّ الأنتروبولوجيا المسرحية قد فَتَحَتْ مع سوسيولوجيا المسرح أَفقًا جديدة لدراسة وضع المسرح في المجتمع وربه بالكُلِّس، لكنَّها في نَفْس الوقت أخذت اليوم مَنحى تَرْتَبط فيه بالمُمارَسة المسرحية. فقد كانت أساسًا لتأسيس مُختبرات مسرحية تُعد نواة لبحث مسرحي على الصعيد العملي، وللتجريب* في المسرح.

أنظر: سوسيولوجيا المسرح.

■ الانقلاب

Peripety

Péripétie

مُصطلح مسرحي يُطلَق على التغيُّر المُفاجئ الذي يَطْرَأ على الموقف أو الحدث الدرامي ويُؤدِّي إلى حَلِّ العُقدة* وإلى الخاتمة*. وكلمة péripétie مأخوذة من اليونانية Peripeteia التي تعني حدثًا غير مُتَوَقَّع، وقد تُرجمت في العربية إلى انقلاب وأحيانًا إلى تحوُّل.

تحدَّث أرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢ ق.م) عن الانقلاب في كتابه «فَرَّ الشُّعر» واعتبره من مُكوِّنات النظام المأساوي فهو يُحدِّد مصير البَطْل* لأنَّه يَنْقُلُه من السعادة إلى الشقاء أو العكس. كذلك رَبط أرسطو بين الانقلاب والتعرُّف*.

يَتِمَّ الانقلاب على مُستوى الحدث وينتأى من صُلب وقائه، إلا أنَّ تأثيره يَطال البطل بشكل خاصٍّ إذ يُوَجِّه بحثه بأنَّجاه مُغاير لما كان عليه من قَبْل، وبالتالي فهو يَرْتَبط أيضًا بالنهاية المأساوية. ولكي يَبدو هذا الانقلاب مُنطِقِيًّا

الأحداث من جديد.

- اعتبارًا من القرن الثامن عشر، تغيّرت النظرة إلى الانقلاب جذريًا ولم يعد يُربط إطلاقًا بالتفسير الأرسططالي. كذلك لم يعد لصيقًا بمصير الشخصية حصراً وإنما صار جزءاً من التحولات التي تجري على الحدث. من جهة أخرى دخل الانقلاب مع التعرف على الأنواع* المسرحية الجديدة مثل الدراما* والميلودراما*، وصار يعني أي أمر غير متوقع يغيّر مجرى الأحداث (رسالة، ثروة مفاجئة، عودة غائب)، وصار دوره الأساسي هو تحقيق الإثارة والتشويق *Suspense* وتحرير الشخصيات الانفعالات العنيفة لأنه يأتي دائماً على شكل حدث مفاجئ خارجي يحلّ الصراع (انظر آلة إلهية).

من الملاحظ أنّ مفهوم الانقلاب يرتبط ببنية المسرح الدرامي، لذلك ينبت تماماً في المسرح الملحمي* والمسرح المتأثر به، وفي المسرح الذي لا يقوم على مبدأ الصراع*.

انظر: التعرف.

Denegation

■ الإنكار

Dénégation

من اللاتينية *denegatio* التي تعني نفى وعارض.

والإنكار مُصطلح من علم النفس يُطلق على العملية الدفاعية التي يقوم الإنسان من خلالها باستحضار عناصر مكبوتة في اللاوعي، وبصياغتها وإعطائها شكلاً، وذلك ليرفضها أو ليغنيها (في الحلم يتمّ الإنكار عندما يحلم النائم بأنه يحلم، ويُعرف في حلمه أنّ ما يراه هو حلم وليس حقيقة). وبذلك يكون الإنكار هو عملية وعي لما يحصل.

يقع قبل ذروة الحدث ويرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمقدمة، ومن هنا أتى استخدام تعبير الحدث المفاجئ *Coup de théâtre*، وهو الحدث الذي يغيّر مجريات المسرحية ويؤدّي إلى التحول؛ لا بل إنّ الأحداث المفاجئة التي تقع في صلب المقدمة أو الخاتمة لم تعد تُسمّى انقلاباً.

- في حين اعتبر أرسطو تغيير الرأي وعملية القرار انقلاباً، فإنّ الكلاسيكية* الفرنسية لم تعتبرهما كذلك، بل حدّدت الانقلاب بمُحصول حدث هامّ هو غالباً حدث خارجي يغيّر معطيات الأحداث، وهذا يُبين مدى ارتباط الانقلاب بالبناء الدرامي. وفي حال حلّت المسرحية من هذا الحدث الخارجي تُعتبر مسرحية دون انقلاب، وهذا ما نجده في مسرحية أندروماك* لرامين حيث لا يوجد أيّ انقلاب لأنها تقوم على تغيير في قرار الشخصيات بشكل دائم.

- من ناحية أخرى فإنّ المسرح الكلاسيكي الفرنسي لم يستطع أن يتخلّص عملياً من تأثيرات تيار الباروك* والجماليات التي فرضها على المسرح، ومنها اعتماد خبكة متوتّبة *Intrigue à rebondissement*، وهذا يعني أنّه كلّما أتجه الحدث نحو الحلّ، عاد وتعمّد من جديد كما هو الحال في مسرحية «السيد» للفرنسي بير كورني *P. Corneille* (١٦٠٦-١٦٨٤). نتيجة لذلك صارت هناك إمكانية لوجود عِدة انقلابات أحدها أساسي يرتبط بالذروة، وصار من المألوف الحديث عن الانقلاب بصيغة الجمع *Les péripéties*. ويكون الانقلاب في هذه الحالة هو التغيّر المستمرّ في مجريات الحدث لأنه كلّما بدا أنّ العائق* في طريقه إلى الزوال تشابكت

حقيقة وليست له سيطرة عليه وبذلك يكون الإنكار عملية وعي. ويمكن اختصار هذه العملية بالجملة التالية التي يوردها مانوني: «هو هنا أمامي ولكنه ليس حقيقيًا. ما أراه (أو أحلم به) هو واقع لكنه ليس حقيقيًا ولا أستطيع التدخل به أو السيطرة عليه».

من هذا المنطلق، اعتبر المسرح فنّ التضليل والخداع، لكنّ هذا الخداع موجود ليُكشَف؛ فهو لعبة مع الحقيقي، وهذا الحقيقي تُنكر عليه صفة الحقيقة.

وعلى الرغم من التشابه بين الحلم والمزج، نَظَلْ هناك خصوصية للمزج. فما يوجد على الخشبة في المسرح (شخصيات وأكسسوارات) هي أشياء موجودة ماديًا وملموسة، لكنها تختلف عما يوجد في الواقع من حيث إنها غير حقيقية وإنما تنتمي إلى عالم المُتخَيَّل وليست للمُتخَرِّج سيطرة كاملة عليها. والمُتخَرِّج يدرك أنّ سيطرته على الواقع الذي يُشكّل مرجع النصّ المُجسّد على الخشبة يُمكن أن تكون أكبر من سيطرته على مُجريات الأحداث في المسرحية. فالإنكار إذن يقوم على مبدأ أساسي هو مبدأ الفصل بين الواقع المُعَالِ أو الحقيقة، وبين تلك «الحقيقة» الإيهامية التي يراها على خشبة المسرح.

ومسار الإنكار في المسرح ليس مُعقّدًا فقط بل ومُتناقضًا أيضًا لأنه لا يُمكن فصل الإنكار عن الجزء الآخر الملازم والمُتناقض له في نفس الوقت وهو الإيهام. فوجود الإنكار مُرتبط بتحقيق الإيهام من خلال المُحاكاة والتُمثُّل لكنه في نفس الوقت كشف له:

- يتحقّق التُمثُّل مع الشخصية* فعليًا من خلال معرفة أنّها شخصية مسرحية، أي من خلال الإنكار. بمعنى آخر لا يَتمّاهي المُتخَرِّج تمامًا

تحت استمارة هذا المفهوم من مجال عِلْم النَّفْس إلى المسرح، وذلك للبحث في تأثير* العالم الخيالي الذي يُتخَرِّص في خشبة المسرح على المُتخَرِّج أثناء العَرَض. وقد دخل هذا المفهوم مجال دراسة آليّة استقبال المُتخَرِّج* للعَرَض (انظر استقبال). ففي حين كانت علاقة المُتخَرِّج بالعَرَض تُفسّر في الماضي انطلاقًا من مبدأ أنّ المسرح هو فنّ الإيهام* الذي يُوحى بالواقع، وأنّ تُمثُّل المُتخَرِّج بما يراه على الخشبة هو العامل الرئيسي الذي يُؤدّي إلى التطهير*، أضافت الدراسات الحديثة رؤية أكثر نُضجًا لأنها سمحت بتوسيع منظور آليّة الاستقبال إلى ما هو أبعد وأكثر تَمَقُّدًا من المسار المعروف الذي يقتصر على العلاقة بين الإيهام والتُمثُّل* والتطهير. وقد استفادت هذه الدراسات من الآفاق التي فتحتها العلوم الإنسانية الأخرى ومن ضمنها عِلْم النَّفْس، وعلى الأخصّ دراسة عالم النَّفْس السُّمّاوي سيغموند فرويد S. Freud حول الإنكار في الأحلام Verneinung.

من أهمّ الأعمال التي أدخلت هذا المفهوم في مجال الدّراسات المسرحية كتابات الإيطاليّ أوكتايفو مانوني O. Manoni. ففي كتابه «مفاتيح للمُتخَيَّل» Clefs Pour l'Imaginaire، (١٩٦٩)، يبيّن مانوني أنّ «الإيهام وقَم» ولا يُمكن أن يتحقّق بشكل كامل في المسرح. انطلاقًا من هذه الفكرة، يقوم مانوني بمُقارنة المسرح بالحلم وتطبّق عملية الإنكار على آليّة الاستقبال* في المسرح. فالخشبة في المسرح تُشبّه ما يُسمّى في عِلْم النَّفْس «المشهد الآخر» L'autre scène. وما يراه المُتخَرِّج على الخشبة في المسرح يُشبّه حلم النائم. وكما يعرف النائم أنّه يحلم وبأنّه لا يُسيطر على مُعطيات الحلم، يعرف المُتخَرِّج ريعي أنّ ما يراه على الخشبة هو وقَم وليس

لكي يقبل المُتفرِّج فكرة أنه قد مات، أمّا في السينما والتلفزيون، فيجب أن يكون مشهد الموت مُقتنًا بكافة تفاصيله ليؤخذ على محوّل الجذّ).

من هذا المُنتلق أيضًا يمكن فهم النقد الذي وَجَّهه الألمانيّ برنولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) إلى الواقعية* في المسرح على أساس أنها لا تُعطي بالضرورة النتائج المُتوخاة منها. فبريشت فهم مبدأ الإنكار وإن لم يُسمه، وشكك بإمكانية تحقّق الإيهام الكامل، وبالتالي لم يَسعَ إلى تصوير الحقائق التاريخية والاجتماعية بشكل إيقونيّ (تصوير مُطابق تمامًا للأصل) في مسرحه، وإنّما قَدَّمها على شكل نماذج لعلاقات اجتماعية وتاريخية. والغريب* كما طرحه في مسرحه الملحمي* هو نتيجة لكسر الإيهام وهو يُؤدّي بالضرورة إلى الإنكار وإلى ما هو أبعد من ذلك.

والواقع أنّ المسرح عبر تاريخه عرف تقنيات وأساليب تُؤدّي إلى الإنكار من خلال إبراز المسرحية. من هذه التقنيات وجود مُدير اللعبة *Meneur de jeu* على الخشبة ليدير المُمثلين والأداء، ووجود راوٍ في الحدث يُعلّق عليه. ومنها أيضًا تقنية المسرح داخل المسرح* التي شاعت في مسرح الباروك*، وعلى الأخص مسرحيتي «هاملت» و«حلم ليلة صيف» للإنجليزيّ وليام شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦)، ومسرحية «الحياة حلم» للإسبانيّ كالديرون Calderon (١٦٠٠-١٦٨١)؛ وفي المسرح الحديث، وعلى الأخص مسرحية «ست شخصيات تبحث عن مؤلّف» للإيطاليّ لويجي بيراندللو L. Pirandello (١٨٦٧-١٩٣٦)، وكُلّ مسرحيات الفرنسيّ جان جينيه J. Genet (١٩١٠-١٩٨٦). في هذه التقنية،

بالشخصية التي يراها لكنّه يتعرّف من خلالها على ما هو مكتوب في داخله، وهذا ما يبيّن أنّ الإنكار لا يتمّ بشكل كامل وإنّما بشكل انتقائيّ.

- مقابل المتعة* التي تتحقّق عند المُتفرِّج من الإيهام بالواقع، هناك متعة مُختلفة تنجم عن الإنكار، وبالذات من خلال التمثيل، لأنّه في لحظة معيّنة يُحرّر الإنكار المُتفرِّج من المشاعر التي يُمكن أن تُنابه على مصير البطل* الذي يتمثّل نفسه فيه. ففي التراجيديا* مثلاً يقبل المُتفرِّج المصير الذي يُرسَم للشخصية لأنّه لا يَمسه هو، وفي الكوميديا* يسمح له الإنكار أن يتقدّم ما يراه وأن يسخر منه لأنّ ما يراه يَمس الشخصية المسرحية ولا يَمسه هو بالذات.

في الواقع لا يغيب الإنكار مهما كانت نوعية الجماليّة المُستخدّمة في المسرح. ذلك أنّ الإيهام لا يُمكن أن يكون كاملاً بسبب وجود الأعراف* المسرحية التي يقبل به المُتفرِّج ليدخل في لعبة الإيهام. ووعي المُتفرِّج لهذه الأعراف، ولو في حدّه الأدنى كافٍ لتحقيق الإنكار وكسر الإيهام، لذلك كانت المسرحية* وإبراز الأعراف إحدى الوسائل الهامّة لكسر الإيهام وتحقيق الإنكار.

من هذا المُنتلق يُمكن تقضي خصوصيّة الكتابة المسرحية التي تختلف عن الكتابة للفنون التي تعتمد الصورة كأساس يثقل السينما والتلفزيون. فالمسرح* يُقارب الواقع لكنّه لا يُصوّره كُليًا، وهناك دائماً نوع من الشُرطية* التي تُلازم المُحاكاة في المسرح وتُميّزها عن المُحاكاة في السينما والتلفزيون حيث تسمح التقنيات والخيال بتحقيق إيهام أكبر (في المسرح يكفي أن يقع المُمثل على الأرض مُغميضاً عينه

الأساسي في تصنيف الأجناس والأنواع ينبع من أرسطو (Aristote ٣٨٤-٣٢٢ ق.م) الذي يُعتبر أوّل من أدخل في كتابه «فنّ الشعر» معايير تصنيفيّة سادت حتّى العصر الحديث.

وتصنيف أرسطو للأجناس يعتمد على المحاكاة كميّار، ويُميّز ما بين الأجناس التي لا تقوم على المحاكاة وبثل الفلسفة والتاريخ والمحطّابة، وبين تلك التي تعتمد المحاكاة مثل المسرح (الشعر الدراميّ بنوعيّة التراجيديا والكوميديا) والملحمة (الشعر الملحمي) والشعر الغنائي. وهذا التصنيف هو الذي ولّد النظرة إلى المسرح كأدب.

وتعبير النوع المسرحيّ اليوم يدلّ على المسرحيّات التي كُتبت بناءً على معايير محدّدة تسبّق الكتابة. وإذا استعرضنا تاريخ المسرح نجد أنواعاً مسرحيّة واضحة المعالم شكّلت في المسرح اليونانيّ والرومانيّ، ثمّ في المسرح الفرنسيّ منذ القرن السابع عشر وحتى التاسع عشر، محطّات أساسيّة وهي التراجيديا* والكوميديا* وبعدها التراجيكيوميديا* والدراما*. ويُستدلّ من المعرّكين الشهيرتين اللتين نَشَبتا حول تواجيكيوميديا «السيدة» للفرنسيّ بير كورني P. Corneille (١٦٠٦-١٦٨٤) في القرن السابع عشر وحول دراما «هرناني» للفرنسيّ فكتور هوجو V. Hugo (١٨٠٢-١٨٨٥) في القرن التاسع عشر أنّ مسألة الأنواع طُرحت في هاتين الفترتين كإشكاليّة.

تطوّر معايير التصنيف:

١/ تقليدياً وحتى القرن التاسع عشر كانت المعايير التي طرحها أرسطو للفصل بين الكوميديا والتراجيديا هي الأساس في التمييز بين الأنواع المسرحيّة. وعندما ظهرت أنواع

يؤدّي عرض مسرحيّة داخل المسرحيّة من خلال زمنيّين ومستويين تصريحيّين إلى طرح العلاقة بين الحُلم والخيال وبين الوهم والواقع، أي إلى تحقّق الإنكار.
انظر: الإيهام، التمثّل، المسرحيّة.

■ الأنواع المسرحيّة Genres/Kinds

Genres

كلمة Genre في اللغات الأجنبية مأخوذة من الكلمة اللاتينيّة Genus التي تعني الفصيلة أو الجنس، وقد استُخدمت في مجال الأدب والفنّ كصنيف للأعمال الأدبيّة والفنيّة.

تعلّدت التسميات التي تُستخدم في اللّغة العربيّة للتعبير عن مفهوم النوع الأدبيّ والفنّي، فهناك من استخدم تعبير الأجناس الأدبيّة، وهناك من استخدم تعبير الفنون والألوان الأدبيّة أو تعبير الأنواع دون أن يكون هناك تحديد واضح للفرق بين هذه التسميات.

وإذا كان تعبير الأجناس الأدبيّة في اللّغة العربيّة يُميّز بين الرواية والمسرح والشعر والمقالة، فإنّ تعبير الأنواع يدلّ على التقسيمات الفرعيّة ضمن الجنس الأدبيّ الواحد.

تعدّدت الدراسات النظرية حول تصنيف الأجناس والأنواع الأدبيّة وظلّت حتّى القرن الثامن عشر متأثرة بالمنظور الأساسي الذي طرحه أفلاطون (Platon ٤٢٧-٣٤٧ ق.م) في الكتاب الثالث من الجمهوريّة حيث صَنّف الأنواع الأدبيّة من خلال أسلوب القول Leixis أو أسلوب عرض الموضوع إلى قول مُباشّر (الشعر الليتيرامي)، وقول غير مُباشّر يقوم على المحاكاة* (التراجيديا والكوميديا)، وإلى قول مُباشّر وغير مُباشّر معاً (الشعر الملحميّ الذي يحتوي على السرد والحوار معاً). لكنّ التأثير

٢/ لم تتبلور هذه الفكرة وتؤدي إلى تغيير جذري في تصنيف الأنواع إلا اعتباراً من القرن التاسع عشر ومع تطوّر عِلْم الجمال* الذي طرح أسساً مختلفة تماماً وسعت هامش التصنيف من خلال إدخال معايير فلسفية وجمالية جديدة مثل الصبغة والطابع والأسلوب أفرزت ما أطلق عليه تسمية التصنيفات الجمالية *Catégories esthétiques*. وقد سمح ذلك بإعادة النظر في الأنواع والأشكال* المسرحية من خلال طرحها ضمن منظور أوسع من أطر قواعد الكتابة (انظر عِلْم جمال المسرح). يبدو ذلك واضحاً لدى مراجعة ومقارنة كتب فنّ الشعر* التي واكبت تاريخ المسرح.

هذا التمييز بين النوع والصبغة المسرحية، أي ما بين التراجيديا والتراجيدي (انظر المأساوي)، وبين الكوميديا والكوميدي (انظر المضحك) سمح في القرن العشرين بتوسيع هامش البحث فاعتبر مسرح الروسي أنطون تشيخوف A. Tchekhov (١٨٦٠-١٩٠٤) والنرويجي هنريك إبسن H. Ibsen (١٨٢٨-١٩٠٦) والسويدي أوغست سترندبرغ A. Strindberg (١٨٤٩-١٩١٢) مسرحاً مأساوياً

دون أن تكون هذه المسرحيات تراجيديات بالمعنى التقليدي للكلمة. كذلك سمح بنظرة جديدة لمسرحيات تحويل بُعداً مأساوياً وغروتسكياً ممّا مثل مسرحيات الإنجليزي وليام شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦)، وإعادة الاعتبار إلى الأشكال المسرحية الشعبية وأشكال الفرجة* التي تعتد صيغة الشخيرة القمجة (غروتسك*) مثل الكرنفال، لأنها كانت شكل تعبير جماعي وعفوي، ولا يمكن إغفال وجودها ضمن تاريخ المسرح، وهذا هو مضمون دراسة الباحث الروسي ميخائيل باختين

جديدة مثل الدراما، علّت المعايير المستخدمة لتصنيفها تستند إلى هذا الفصل الأساسي. من هذه المعايير ما يتعلّق بالكتابة (معايير أرسطو في تحديد شروط كتابة التراجيديا أو الكوميديا مثلاً)، ومنها ما يتعلّق بالتأثير* على المُتفرّج* (خوف وشفقة* وتطهير* في التراجيديا، إضحاك وتقد وتنفيس في الكوميديا)، وبالجانب الذي تستيره لدى المُتفرّج* (العقل/ال عاطفة).

وقد كان لهذه المعايير تأثيرها على أسلوب الكتابة وعلى مضمون المسرحيات وعلى نوعية الشخصيات التي تقدّم فيها (التراجيديا محاكاة للأخيار والكوميديا محاكاة للادنياء حسب أرسطو).

- والواقع أنّ هذا التصنيف الذي لا يأخذ بعين الاعتبار إلا الأنواع ذات الدراماتورجية* الثابتة، أي التي لها شكل كتابة* مُحدّد بقواعد*، قد أهمل أشكالاً مسرحية لم تدخل أصلاً في الدائرة المُغلقة للفصل بين الأنواع لأنها ظهرت على شكل غروض، وكانت في كثير من الأحيان شعبية مثل المسرح الديني* والكوميديا ديلارته* والفارس* (المَهْزَلَة) والكرنفال*.

- ظلّ هذا التصنيف سائداً حتّى القرن الثامن عشر حيث رفض مُنظرون أمثال الألمان غوتولد لسنغ G. Lessing (١٧٢٩-١٧٨١) والفرنسي ديزر ديدرو D. Diderot (١٧١٣-١٧٨٤) وغيرهما الفصل بين الأنواع انطلاقاً من رفض الكلاسيكية*، ومن مُنطلق مشابهة الواقع حيث إنّه في الحياة لا يوجد فصل بين المأساوي* والمضحك*. وقد تجلّت هذه الفكرة مع رفض النقد الرومانسي في القرن التاسع عشر للتصنيفات القديمة ومع ظهور الدراما كنوع خليط.

M. Bakhtine حول رابليه .

- هذا المنظور الجديد إلى العروض وأشكال الفرجة يتخطى نظرة الفيلسوف الألماني فردريك نيتشه F. Nietzsche الذي صنف الأنواع إلى أنواع نبيلة وأنواع وضيعة استناداً إلى أسطورة البدايات الدينية للمسرح (انظر أبولوني/ديونيزي) وإلى تمييز أفلاطون بين الرفيع والوضيع.

٣/ تطوّرت النظرة إلى الأنواع في القرن العشرين بشكل جذري، كما شاع استخدام تعبير أشكال مسرحية لتجديد تصنيف الأنواع ولتمييز نماذج من القصص والعروض لا تدخل في إطار النوع. ذلك أنّ كلمة الأشكال المسرحية لا تقتض أيّ معيار نوعي له بُعد جمالي ولا تدل بالضرورة على الشكل فقط لأنّ هذا ينفي الجدلية القائمة بين الشكّل والمضمون وهي أساسية في المسرح (انظر الأشكال المسرحية).

- ضمن إعادة النظر بمفهوم النوع ظهرت قراءة جديدة للأنواع من خلال ربطها بتطوّر التيارات الأدبية والفنية (مسرح كلاسيكي ومسرح رومانسي ومسرح اليزابيثي ومسرح طبعي الخ) وبالسّياق التاريخي والاجتماعي (رُبط التراجيديا بالاستقرائية والدراما بالبورجوازية والأشكال الأخرى بالشعب).

- سمّح النقد الحديث (علم السّمانيّات ونظرية الأدب والسميولوجيا والنّثوية) بطرح معايير جديدة تستند إلى أنواع الخطاب وإلى شكل المُعالَجة وأسلوبها وإلى البنية المسرحية (انظر النّثوية والمسرح)؛ كما سمّح بفتح آفاق جديدة على تاريخ المسرح من خلال إيجاد تحكّ تاريخي مُفصل بين أشكال مسرحية متباعدة زمانياً ومكانياً ولا يُمكن تصنيفها كأنواع خالصة مثل عروض الأمراء في

القرن الوسطى ومسرحيات شكسبير (العاصفة وهنري الرابع وريتشارد الثالث) ومسرحيات الفرنسي بول كلوديل P. Claudel (١٨٦٨-١٩٥٥) مثل «جذاء الساتان» ومسرحيات الألماني برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) مثل «دائرة الطباشير القوقازية»، لأنّ هذه المسرحيات لها بنية درامية مفتوحة على أفق معين تاريخي أو ديني (الثورة أو الخلاص) (انظر شكل مفتوح/شكل مُغلق).

في المسرح الشرقي التقليدي لا توجد نقس المعايير التصنيفية المُتّبعة في الغرب على الرغم من وجود صيغة مُحدّدة للأنواع التقليدية تتعلّق بالروايز* الخاصة بكلّ نوع وبوعية الجمهور* الذي تتوجّه إليه.

عَيّب العرب القدماء التقسيمات بين الأنواع المسرحية لجهلهم بالمسرح، ففي عَرَض ابن رشد (١١٢٦-١١٩٨) لترجمة كتاب «فنّ الشعر» لأرسطو، أطلق اسم شعر المديح على التراجيديا وشعر الهجاء على الكوميديا علماً بأنّ المديح والهجاء هما من تصنيفات المضمون وليس القالب؛ أي أنّ ابن رشد استبدل الأنواع الدرامية بأنواع الشعر.

عندما دخل المسرح بشكله الغربي إلى العالم العربي في نهاية القرن التاسع عشر، كانت مشكلة الفصل بين الأنواع قد حُسمت في الغرب ولم تعد مطروحة أصلاً، ويبدو أنّ كتاب «فنّ الشعر» لأرسطو في ترجمته العربية القديمة لم يكن معروفاً من هؤلاء الرّواد لأنّه لا توجد أية إشارة في كتاباتهم إلى تصنيف أرسطو. ومع ذلك فقد تحدّث مارون النّقاش (١٨١٧-١٨٥٥) في خطبته عن وجود «مرتينين هما البروزا (الشر) وتُقسم إلى كوميديا ثمّ إلى دراما وإلى تراجيديا، .../ واثنيهما تُسمّى عندهم أورره (الأويرا)

باللغة العربية) على المكان الذي تُقدّم فيه عروض الأوبرا، وهو مكان يعتمد شكل الثلبة الإيطالية* يحتوي على خشبة للتمثيل وعلى فجرة مُخصّصة للأوركسترا التي تعزف بشكل حيّ أمام الجمهور، وعلى صالة يغلب عليها طابع الفخامة تُصمّم أماكن المشاهدين فيها بحيث يتسنى لهم رؤية العرض على الخشبة ومراقبة بقية الحاضرين في نفس الوقت، أي إنّ المُتفرّج* يُصبح فُرجة في حدّ ذاته.

تُطلق تسمية أوبرا أيضًا على فرقة الموسيقيين والمُغنين التابعين لمؤسسة أوبرالية مُحدّدة إذ يُقال «أسطوانة من تسجيل أوبرا فيينا أو أوبرا باريس».

الأوبرا والمَسرح:

مع أنّ المسرح اليوناني* له أصول تمتدّ بعيدًا في التاريخ، إلّا أنّ الأوبرا ظهرت في إيطاليا ضمن محاولة إحياء التراجيديا اليونانية القديمة. فقد حاول الإيطالي كلاوديو مونتفردى C. Monteverdi (١٥٦٧-١٦٤٣)، ومن بعده جماعة كاميراتا الفلورنسية عام ١٦٠٠ استعادة شكل أداء الجوقة اليونانية كما تصوّروها. وبذلك كانت الأوبرا في أصولها نوعًا هجينًا يقوم على مبدأ الكلام المُملحن، ويتّسم إلى عالم المسرح وإلى عالم الموسيقى معًا. وقد استمرت هذه العلاقة الوثيقة بين المسرح والأوبرا عبر التاريخ إذ إنّ أغلب الأوبرات المعروفة ألّفت استنادًا إلى نصّ مسرحيّ كما هو الحال على سبيل المثال بالنسبة لأوبرا «زواج فيجارو» لموزار والمأخوذة عن مسرحيّة تحوّل نفس الاسم للكاتب الفرنسي بيير بومارشيه P. Beaumarchais (١٧٣٢-١٧٩٩). مع ذلك جرت العادة أن تُعرّف الأوبرات الشهيرة من

وتنقسم إلى عبوسة ومُحزنة ومُزهرة. ومن الواضح أنّ النقاش استمدّ هذا التصنيف من مشاهداته للمسرح الغربي.

في تطوّر لاحق، وفي المرحلة التي بدأت فيها حركة التأليف للمسرح كانت النصوص المؤلّفة تخضع لقواعد النوع، ولذلك نجد الكتاب يُصنّفون مسرحيّاتهم كما فعل المصري أحمد شوقي (١٨٦٨-١٩٣٢) حين اعتبر كلّ من مسرحيّة «مجنون ليلي» و«مصرع كليوباترا» مأساة، والستّ هدى» كوميديا؛ والبناتي سعيد عقل (١٩١٢-) حين أسمى كلّ من مسرحيّة «قدموس» و«بنت يفتاح» مأساة. بمعنى آخر لم يتّلت المسرح العربيّ من الوقوع في مطبّ التصنيفات المذكورة والتي تُوضح ارتباط المسرح بالأدب.

ولأنّ المسرح اعتُبر جنبًا أدبيًا، عرّف كلّ المشاكل التي عرفها الأدب العربيّ بشكل عامّ مثل أفضليّة استخدام القصص أو العاميّة وجديّة المقولات الإيدولوجيّة المطروحة وغيرها. انظر: الأشكال المسرحيّة، شكل مفتوح/ شكل مُغلّق.

■ الأوبرا Opera

كلمة إيطاليّة تُستعمل كما هي في كلّ لغات العالم وفي اللغة العربيّة أيضًا، وهي مأخوذة من صيغة الجمع للكلمة اللاتينيّة Opus التي تعني العمل أو المؤلّف.

تُستخدّم هذه التسمية للدلالة على عمل دراميّ شعريّ مُعنى بأكمله ويتناوب على الغناء فيه مغنّون إفراديون وجوقة* بمُصاحبة أوركسترا سمفونيّة.

تُطلق كلمة الأوبرا أيضًا (أو دار الأوبرا

الأداء الدرامي.

فيما يتعلّق بالطابع العام للعمل الأوبرالي، عرّفت الأوبرا عبر تاريخها تطوُّراً أعطى الأهمية الكبرى تارةً للموسيقى وتارةً للحَدَث الدرامي. ففي البداية كانت الأوبرا تُحتوي على سبيلسة من المقاطع الغنائية لا علاقة درامية بينها أطلقت عليها تسمية أوبرا كونسير Opera Concert، لكنّ كبار المؤلفين الأوبراليين أمثال الألمانّي كريستوف غلوك C. Gluck (١٧١٤-١٧٨٧)

وكارل ماريا فون فيبر C.M. Weber (١٧٨٦-١٨٢٦) والنمسائي ولغفانغ أماديوس موزار W.A. Mozart (١٧٥٦-١٧٩١) والإيطاليّ جيو سيبسي فيردي G. Verdi (١٨١٣-١٩٠١) استطاعوا أن يَضْمُوا حلاًّ فيما بعد لِضَرْقِ الغناء على البُعد الدرامي من خلال التركيز على ما هو مسرحيّ في الأوبرا، وهذا هو أيضًا تَرْجُوه الألمانّي ريتشارد فاغنر R. Wagner (١٨١٣-١٨٨٣) الذي اعتبّر الأوبرا دراما المستقبل لأنها النوع الذي يجمع بين مختلف الفنون مثل الشعر والموسيقى والرّقص والمسرح والرّسم والعمارة والإخراج والأداء التمثيليّ، وهذا هو أساس نظريّته حول اجتماع الفنون Gesamtkunstwerk فيما أسماه الدراما الموسيقيّة السمفونيّة (انظر الدراما الموسيقيّة). وقد اهتمّ فاغنر في غُروض الأوبرا بتحقيق الإيهام* الكامل من خلال الإضاءة* والديكور* والأزياء* والسينوغرافيا* وحتى طريقة فتح الستارة*.

والإيهام في الأوبرا أمر له خصوصيّة، لأنّ الأعراف التي أحاطت بنشأتها وامتدّت حتى يومنا هذا بشكل أو بآخر خليقة بأن تكبر الإيهام، وعلى الأخصّ كون الحوار* فيها مُلَحَّنًا ومُعَنًى ومما يبيّده عن آية واقعيّة ممكنة. كما أنّ ثانويّة الحَدَث فيها لا تُؤدّي إلى تمثّل* المُتعرّج

خلال اسم مؤلّف الموسيقى فيها وليس مؤلّف النصّ الدراميّ.

وللأوبرا بُنية مُحدّدة مُستعَدّة من الموسيقى ومن المسرح فهي تُحتوي على افتتاحيّة موسيقيّة وعلى مقاطع غنائية سرديّة تُشكّل مفاصل الحَدَث وتُدعى Récitatif، وعلى أغاني يُعَنّيها المُعَنّن الرئيسيّ وتُدعى Area بالإضافة إلى أغاني الجوقة، لكنّها تُطوّر في فصول خمسة كما في التراجييديا.

من جهة أخرى يتطلّب أداء المُعَنّي في الأوبرا حدّاً أدنى من الدّراية بفنّ التمثيل الدراميّ رَغْم أنّ العوامل التي تتحكّم بهذا الأداء* مختلفة عنها في المسرح، فالمُعتلّ/المُعَنّي يَضْطَرّ لانتظار انتهاء الموسيقى بين الجملة والأخرى، وهو غير قادر على التحرك بحريّة على الخشبة لأنّه مُلزَم بأن يدير وجهه إلى الجمهور أثناء الغناء من أجل حُسن انتقال الصوت والمُراقبة قائد الأوركسترا بشكل دائم.

بالإضافة إلى هذه العوامل هناك أعراف* خاصّة بالنوع كُرسها التقاليد عبر السنين، وتتعلّق غالباً بأهمية المُعَنّي وطبيعة صوته وليس بدور الشخصية* التي يُؤدّيها في الحَدَث. فالمُعَنّي الأوّل كان يقف دائماً في المُقدّمة حتّى ولو كانت الشخصية التي يُؤدّيها ثانويّة في الحَدَث، وأعضاء الجوقة كانوا يَجْمَعُونَ على الخشبة وفق نوعيّة أصواتهم، ولو تطلّبت أدوارهم أن يكونوا في أمكنة مُتباعدة، والمُعَنّيّة تُؤدّي الدور الذي يتناسب مع طبيعة صوتها حتّى ولو كان مظهرها الخارجيّ يتناقض مع مظهر الشخصية. بدأت هذه الأعراف تُزول تدريجيّاً مع تطوّر الإخراج* للأوبرا، ومع الإعداد الأكاديميّ الذي بدأ يَخْضَع له مُعَنّن الأوبرا في القرن العشرين، والذي يتجاوز مُعالجة الصوت إلى ما يتعلّق بفنّ

R. Wilson (١٩٤١-) عام ١٩٩٣ أوبرا «مدام بترفلاي» للإيطالي جياكومو بوتشيني J. Puccini (١٨٥٨-١٩٢٤) وغيرها من التجارب الهامة.

- والأوبرا بشكلها المعروف ظاهرة غربية وأوروبية تُقدّم باللُّغة الأصلية التي كُتبت فيها (الإيطالية غالبًا ثُمَّ الألمانية)، لكنّ في بعض البلاد التي تبنّت تقاليد الأوبرا مثل روسيا، جرت العادة على ترجمة وتقديم كافّة الأعمال المعروفة باللُّغة الروسية.

وعلى الرغم من أنّ تسمية أوبرا أُطلقت على المسرح اليونانيّ الصّينيّ لتمييزه عن المسرح الكلاميّ، فإنّ أوبرا بكين* أو أوبرا شنغهاي تختلف تمامًا عن الأوبرا بمعناها الغربيّ.

في العالم العربيّ، تُعتبر دار الأوبرا المصرية أوّل عمارة مسرحيّة تُشيد على طراز المُلبّة الإيطالية وتُخصّص لتقديم الأوبرا. فقد أمر الحُدويّ إسماعيل بنائها لتقديم أوبرا «عابدة» المُستوحاة من تاريخ مصر والتي ألّفها فيردي بُمُناسية افتتحت قناة السويس في مصر عام ١٨٦٩.

حاول رجال المسرح في العالم العربيّ التأليف والكتابة للأوبرا. ففي عام ١٩٢٢ نجّد في مصر أوّل محاولة لتقديم أوبرا كاملة بالعربيّة هي «شمشون ودليلة» التي ترجمها إلى اللغة العربيّة بشارة واكيم ووضع ألحانها داوود حسني، وهي مأخوذة عن الموسيقيّ الفرنسيّ كاميل سان سانس C. Saint-Saëns (١٨٣٥-١٩٢١). أمّا أوّل أوبرا عربيّة مؤلّفة بأكملها فهي أوبرا «مارك أنطوني وكليوباترا» من تأليف سليم نخلة ويونس القاضي، وقد لَحّن الفصل الأوّل منها المصريّ سيد درويش قبل وفاته عام ١٩٢٣. لكنّ هذه المحاولات أخفقت في جذب الجمهور المصريّ فتحوّل الاهتمام إلى الأوبريت

بالشخصيّة كما في المسرح. لكنّ الأوبرا، بسبب الموسيقى المُسيطرّة، وبسبب تحقيقتها فُرجة مشهّدية مُبهرة، تَخْلُق جَوْا خاصًا يَجْعَل المُشْرِج يستغرق فيما يُشاهده وبذلك تتحقّق المُتعة*.

وتدوّن الأوبرا أمر أصعب من تدوّن المسرح لانغلاق الأوبرا على أعرافها الخاصّة ولارتباطها الوثيق بالتقاليد الارستقراطيّة إذ كانت مُنذ ولادتها تُقدّم في بلاطات الأمراء، وظلّت على مدى تاريخها نوعًا يتوجّه للشّخبة على الرغم من أنّها أفرزت أشكالًا شعبيّة هي الأوبريت* والأوبرا المُضحكة* والأوبرا التهريجيّة* والأوبرا بالاد*.

نتيجة لذلك انحصر حضور الأوبرا غالبًا بجمهور* من نوعيّة مُعيّنة يَهْتَم بالموسيقى والأداء الصّوتيّ والجانب المشهّديّ المُبهّر أكثر من اهتمامه بالحدّث الدراميّ. لكنّ رجال المسرح الذين اهتمّوا بتقديم الأوبرا استطاعوا أن يجعلوا من إخراج الأوبرا فنًّا قائمًا بذاته وجزءًا أساسيًا من العمل الأوبراليّ، وهذا ما حقّقه منذ بداية القرن السويسيّ أدولف أيبا A. Appia (١٨٦٢-١٩٢٨) الذي أخرج أوبرات فاغنر وكتب دراسة نظريّة حول هذا الموضوع.

في يومنا هذا نلاحظ اهتمامًا مُتزايدًا من المُخرجين المسرحيّين الكبار بإخراج الأوبرا إذ يكاد لا يخلو موسم مسرحيّ من تقديم عمل أوبراليّ بإخراج مُخَرّج* مسرحيّ معروف، فقد قدّم الفرنسيّ باتريس شيرو P. Chéreau (١٩٤٤-) عام ١٩٧٩ أوبرا «لولو» التي وَضَعَ موسيقاها النمساويّ ألبان بيرغ A. Berg (١٨٨٥-١٩٣٥)، وقُدّم الإيطاليّ جورجيو شتريللر G. Strehler (١٩٢١-) عام ١٩٨٢ أوبرا «زواج فيغارو» لموزار في أوبرا باريس، وقُدّم المُخَرّج الأمريكيّ روبرت ويلسون

مسرحية تتخللها أغاني مُستقاة من ألحان معروفة ويؤدي الأدوار فيها مُمثلون قادرون على الفناء. بعد أن لاقت الأوبرا بالاد نجاحًا كبيرًا في الثلاثينات من القرن الثامن عشر في إنجلترا، انتقلت إلى ألمانيا حيث أُطلق عليها اسم المسرحيات المُغناة *Siengspiele*، وكان لها تأثيرها على تطوُّر الأوبرا الألمانية التي صارت تحتوي على جوار مُحكي مثل أوبرا «الخُلف من الحرير» للألماني ولفنغانغ أماديوس موزار *W.A. Mozart* (١٧٥٦-١٧٩١) وأوبرا «فيجيليو» للألماني لودفيغ فان بيتهوفن *L. Beethoven* (١٧٧٠-١٨٢٧).

من أشهر مؤلفات هذا النوع «أوبرا الشحاذين» التي ألّفها عام ١٧٢٨ الإنجليزي جون غاي *J. Gay* (١٦٨٥-١٧٣٢)، ومنها استقى المسرحي الألماني برتولت بريشت *B. Brecht* (١٨٩٨-١٩٥٦) «أوبرا القُروش الثلاثة» عام ١٩٢٨.

انظر: الأوبرا، الأوبرا المُضحكة، الكوميديا الموسيقية.

لأنها أقرب إلى ذوق الجمهور المصري. من المُحاولات الهامة لترجمة الأوبرا وتقديمها باللغة العربية أوبرا «الأرملة الطُروب» للنمسائي فرانتز ليهار *F. Lehar* (١٨٧٠-١٩٤٨) وقد ترجم النص فيها الشاعر المصري عبد الرحمن الخميسي وقُدِّمت عام ١٩٦١، وأوبرا «غادة الكاميليا» وأوبرا «عابدة» اللتان تُرجمهما إبراهيم رفعت، وأوبرا «زواج فيجارو» التي تُرجمها حسن حفي وعُرضت في مهرجان قرطاج عام ١٩٩٢. أمّا أوّل أوبرا عربية خالصة نصًا وتلحينًا وأداءً فقد قُدِّمت في انتاح دار الأوبرا الجديدة في القاهرة بعد احتراق الدار القديمة.

تُعتبر مصر مِثاقه أيضًا في مجال الأوبرا على المُستوى الأكاديمي، إذ يُدرّس فنّ الأوبرا في الكونسرفتوار الذي أنشئ في القاهرة في أواخر الستينات ويتبع أكاديمية الفنون.

انظر: الموسيقى والمسرح، الأوبريت، الأوبرا المُضحكة، الأوبرا التهريجية، أوبرا بالاد، الدراما الموسيقية، المسرح الفئائي.

Opera of Pékin

■ أوبرا بكين

Opera de Pékin

عُرض مسرحي تَمَطَّي له طابع المسرح الشامل* ظهر وانتشر في بكين حيث أخذ اسم أشودة بكين *Tao King* ثم انتشر في مُدن أخرى ومثل شفهائ.

تُعتبر أوبرا بكين مُحصلة لأنواع إقليمية سبقتها وخلاصة للفنون التقليدية في الحضارة الصينية، وقد تبلورت وأخذت شكلها النهائي في القرن التاسع عشر على يد المُمثل دان كسين يي *Dan Xinpei* حيث دخل الجوار* عليها واحتل مكانة الشُرْد* الذي كان سائدًا في المسرح

Ballad opera

■ الأوبرا بالاد

Opera ballade

تسمية مُركبة من كلمتين: Opera التي تعني مسرحية مُغناة بأكملها، وBallade، وهي أغنية شعبية.

والأوبرا بالاد شكل مسرحي غنائي شعبي قريب من الأوبريت* والكوميديا الموسيقية* والأوبرا المُضحكة* ظهر في إنجلترا في القرن الثامن عشر وكان في الأصل مُحاكاة تهكمية* للأوبرا* الإيطالية.

وفي حين تتميز الأوبرا المُضحكة بوجود الجوار* المُحكي فيها، فإنّ الأوبرا بالاد هي

التوجه العام للمسرح الصيني الذي تتحكم فيه أعراف* مُحَدَّدة تجعل عناصره مُؤسَّبة لا تتطابق مع واقع ما (انظر أسلِبة)، وتُعلَن فيه المسرحية* بشكل واضح من خلال زوامز* يعرفها الجمهور جيِّدًا وصارت جزءًا من الأعراف المسرحية* فيه.

أما شكل المكان* المسرحي فيقوم على وجود خشبة مُرتفعة يُحيط بها الجمهور من ثلاثة جهات، ولا تفصل بين المُتفرِّجين والعرض سينارة* تُفتح وتُغلق عند بداية العرض وفي نهايته كما في المسرح الغربي، وإنما تُستخدم الستارة بشكل يقني خاص بِمَجْرى العرض.

يُغيب الديكور* في عروض أوربا بكنين لأنَّ المونولوج* الذي تُفتتح به المسرحية يُحدِّد المكان والزمان، كما أنَّ الأداء الأيمائي واللباس المُحدَّد لكلِّ دور* والماكياج المُعطَّ عناصر لها دلالاتها المكانية والزمانية.

الأدوار المُتمنَّطة:

لا توجد في المسرح التقليدي الصيني شخصيات بالمعنى الغربي للكلمة وإنما أدوار مُحَدَّدة هي أقرب إلى مفهوم الشخصية المُتمنَّطة*، وتُقسَم إلى أربعة أصناف: «شينغ» Cheng أي دور الرجل، ويحتوي على أدوار فرعية هي البطل الشاب والمقاتل والرجل المُيسَّر ذو اللحية، و«دان» Dan أي دور المرأة، ويحتوي على أدوار فرعية هي الشابة الجذبة والشابة الخفيفة والمرأة المُقاتلة والمرأة المُجوز. هناك أيضًا «تشي يو» Tch'eu أي الرجل الذي يُؤدي دورًا كوميدياً، و«تشي يودان» Tch'eu-dan أي المرأة التي تؤدي دورًا كوميدياً، و«دسينغ» Dsing أي الرجل ذو الوجه المدهون. بالإضافة إلى هذه الفئات الأساسية الأربع توجد أدوار

الصيني بشكل عام. اعتبارًا من عام ١٩٤٩، ويتأثر من الثورة الثقافية، صُنعت الدولة هذا النوع وأغلقت المدارس التي تُؤدِّد المُمثلين له، ثم سُمح بتقديمه على خشبات المسارح من جديد بعد أن استُبعدت من الريبورتوار* المسرحيات التي تتنافى مع الفكر الإيديولوجي الرسمي. في يومنا هذا تُعدُّ أوربا بكنين بمثابة المسرح القومي الصيني التقليدي وقد عرفت شهرة كبيرة عند تقديمها في الخارج.

تعود أصول أوربا بكنين على الأغلب إلى الرقص الديني أو الشعبي وإلى الطقوس، كما أنها استمدت الكثير من عروض المُمثلين الإيمائيين وعروض اللهي، وهذا ما يفسر شكل العرض الذي يُقتصد إلى الوحلة العضوية ويغيب عنه مفهوم فصل الأنواع الذي ساد في المسرح الغربي.

يتألف العرض من فقرات مُتنوعة يثُل البالية الإيمائية والدرااما الغنائية. وهو يحتوي على عدَّة مسرحيات من بينها دائماً دراما تاريخية وأخرى عاطفية مُثناة وفواصل* مُضحكة ومونولوجات، وكلُّها مجموعة مقاطع قد تكون مُناقضة في طابعها إذ يجتمع فيها المأساوي* مع المُضحك* الذي تغلب عليه صفة الغروتسك*.

كذلك فإنَّ أعراف الفرجة في عرض أوربا بكنين خاصة ومُختلفة تمامًا عنها في المسرح الغربي إذ لا يُضطرُّ المُتفرِّج* لثابئة العرض الطويل بأكمله، ويُمكن له أن يتناول القلُعام والشَّراب وأن يدخل ويخرج أثناء البرنامج.

تعتد أوربا بكنين أدوات تمييز خاصة تنسجم فيما بينها هي الموسيقى والفناء والرقص بالإضافة إلى الأدوار المُتمنَّطة والماكياج الرمزي والأزياء المُرمَّزة والاكسسوار* المُحدَّد وطريقة الأداء والإلقاء الخاصة. كلُّ ذلك يتطابق مع

ثانوية تُساهم في مشاهد القتال أو ترافق الأدوار الرئيسية.

الأزياء:

لا يَدُلُّ الزُّيَّ* المسرحي في أوبرا بكين على زمن تاريخي مُعَيَّن أو على منطقة مُحدَّدة، لكنَّه يُؤدِّي نفس وظيفة الماكياج في تصنيف الأدوار والطُّباع والانتماء الاجتماعي. فالشخصيات التي تنتمي إلى نفس الطُّبقة أو لها نفس الطُّباع ترتدي أزياء مُتشابهة (كُلُّ المُحاربين يرتدون نفس الأزياء القتالية، وكُلُّ الأمراء يرتدون ثياب البلاط). كذلك تَدُلُّ الألوان ونوعية القماش على وَضعية الشخصيات وصفاتها، فالحرير الأبيض يَدُلُّ على الثَّناء أما الكتَّان الأبيض فَيَدُلُّ على الجِداد، ويرمز الحرير الأحمر إلى السُّعادة أما القُطن الأحمر فَيَدُلُّ على مُجرم أو أسير يُساق إلى الإعدام. كذلك تَدُلُّ الثياب السوداء على الفقر والصَّعة والحُزن، ويُخصَّص البُني الغامق للشيوخ والنبي الفاتح للفلاحين والبرقياني للأمراء.

أداء المُمثِّل:

الأداء في المسرح الصيني مُستقى من الرقص وليس له طابع واقعي، كما أنَّ حركة المُمثِّلين مُوسَّلية وتتناسب مع كُلِّ شخصيَّة من الشخصيات، وغالبًا ما يترافق الأداء الحركي مع سرِّد يكرِّر مضمون ما يُؤدِّيه المُمثِّل على المُستوى اللغوي (انظر التضرُّب). ونظرًا لأنَّ المُمثِّلين الرُّجال في أوبرا بكين - وفي المسرح الصيني بشكل عام - ظلُّوا لفترة طويلة يقومون بأدوار النساء، تميَّز الإلقاء* لديهم بتعلُّد نبرات الصوت مُتعلِّفة لأداء الأدوار المُختلِفة: فالصوت المُستعار الأَخفُّ للشباب والنساء والصوت الحَلَقِي لأداء قوَّر ذي الوجوه المَدْمُون

الماكياج:

تَغيب الأُفْنَعَة في المسرح الصيني التقليدي ولا تُستخدَم إلا في حالة تقديم الحيوانات والآلهة. أما الماكياج فله طابع تشكيلي جمالي وقيمة رمزية ووظيفة درامية فهو يخضع لأعراف لَوْنِيَّة وتشكيليَّة على درجة عالية من الجَمال من حيث دِقَّة الأسلوب وتناوب الألوان وتُتَّسَع مساحاتها. من الناحية الدرامية يُفيد الماكياج في تحديد أصول الشخصيات (صوَر الحيوانات والنباتات في الماكياج على الوجوه تَدُلُّ على الأصول النباتيَّة والحيوانيَّة للشخصيات في الطبيعة) كما يُفيد في تحديد طباعها وقُسمها إلى فِئتي الأشرار والأخيار بكُلِّ تدرجاتهما، فظلاء الوجه بأكمله بالأبيض يَدُلُّ على النِيمة وفُقدان الاستقامة، أما ظلاء نصف الوجه الأسفل بالأبيض مع تَرَكُّ الجبهة بلونها الطبيعي فَيَدُلُّ على المُثَلِّ إلى المُداهنة، أما الدَّور المُضحك الذي لديه ميل إلى المُداهنة فيكتفي بوضع نقطة واحدة بيضاء في مُتَّصف الوجه.

كذلك تكتسب الألوان قيمة رمزية، فاللون الأسود يَدُلُّ على الشخصيات الصريحة والجريئة والأحمر الفاقع على طَّبع شريف والقرمزي على الهدوء والشَّجاعة، أما الأزرق الغامق فَيَدُلُّ على الجَلَّافة في الطُّباع والأصفر على القُشَّة؛ كذلك يُعبِّر اللون الرُّماديُّ الشخصيات الطاعنة في السَّن، والورديُّ المُقاتلين من الشيوخ، أما القُصِّي فهو لون الآلهة.

هذه الطريقة في التعبير عن الطُّباع الأصلية للشخصيات وما تَدَّعيه من مواقف مُعيَّنة عن طريق تراكب ألوان وأشكال مُعيَّنة تلعب دورًا

الجُمهور الغربيّ لدى تقديمها في باريس وفي لندن وروما واستوكهولم وغيرها من العواصم في الأعوام ١٩٥٥، ١٩٥٧، ١٩٧٩، كما أنها شكّلت مع غيرها من أنواع المسرح الشرقيّ* التقليديّ إلهامًا لمخرجين مثل الروسيّ فيفولود ميبيرخولد V. Meyerhold (١٨٧٤-١٩٤٠) والإيطاليّ أوجينيو باربا E. Barba (١٩٢٧-١٩٩٨) والألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) الذي استقى من أوبرا بكين عناصر تُساهم في تحقيق إبتعاد المُمثل عن دوره والنظر إليه من الخارج للمُحكم عليه، وبذلك ساهمت أوبرا بكين في تطوير المسرح الغربيّ وتفسير أدواته خاصّة، من حيث إعداد المُمثل* وشكّل الأداء.

انظر: المسرح الشرقيّ.

■ الأوبرا التهرجيّة Opera buffa

Opera bouffe

أوبرا مُغنّاة بأكملها لكنّ طابعها ضاحك وتحتوي على عدد قليل من المُمثلين.

تكمُن أصول الأوبرا التهرجيّة في الفواصل* التي كانت تُقدّم بين فصول الأوبرا* في إيطاليا في القرن السابع عشر. فيما بعد، استقلت هذه الفواصل وأخذت اسم الأوبرا التهرجيّة Opera buffa لتفريقها عن الأوبرا الجديّة Opera seria.

من أهم مؤلّفي هذا النوع الإيطاليّ جيوفاني باتيستا بيرولغيزي J.B. Perogliese (١٧١٠-١٧٣٦) الذي كتّب «الخاصّة السيّدة»، والإيطاليّ دومينيكو شيماروسا D. Cimarosa (١٧٤٩-١٨٠١) الذي كتّب «الزواج السريّ».

انظر: الأوبرا، الأوبرا المُضحكة، الأوبرا بالاد، الأوبريت، ثارتويلا.

والصوت الطبيعيّ للشخصيّات المُسنّة وللشخصيّات المُضحكة.

تُقسّم الحركة* في أوبرا بكين إلى ثلاثة أنواع: رقص وحركات إيمائيّة وحركات مُخصّصة لطقوس الخُروج والدخول. وهذه الحركة مُنمّطة بشكل كبير وهي تحتلّ في غياب الديكور مكانة كبيرة إذ يتركّ لخيال المُشجّع أن يتّهم من الإيماء* ومن الموسيقى التي تُرافقها عناصر المكان والزمان، فالشعر في البحر يُستدلّ عليه من حركة التجديف في مركب غير مرئيّ والشعر على ظُهر الحصان من حركة سنّير قمرس غير موجودة على الخشبة، والشعر مشيًا على الأقدام من حركة ذراع الخشبة طولًا وعرضًا، كما يوحي بالمعركة من صراع بعض المُقاتلين الأساسيين، وبالجيش الضخم من خلال بعض الفرسان.

النص:

تُقسّم النصوص في أوبرا بكين إلى نوعين: مسرحيّات مدّيّة ذات طابع عاطفيّ يغلب عليها الفناء، ومسرحيّات حربيّة ذات طابع تاريخيّ تكثر فيها مشاهد القتال.

يغيب الطابع الأدبيّ عن نصوص مسرح أوبرا بكين، وغالبًا ما تُستقى الحكّات ذات الطابع العاطفيّ من مسرحيّات شعبيّة أو روايات معروفة وتُقدّم بمُصاحبة أنغام دارجة يُعرفها الجُمهور.

حقّق مسرح أوبرا بكين الذي يجمع بين جنة فنون تقليديّة يُثلّ الفناء والرقص والمُخطّابة والإيماء والبهلوانيّات انتشارًا واسعًا بين الجُمهور في الصين، ولم تدخل تقاليد المسرح الكلاميّ عليه إلّا في فترة متأخرة وتتاثر من الغرب.

كلّلك نالت أوبرا بكين إعجابًا كبيرًا من

أحاطت بظهورها وتطورها:

ظهرت تسمية الأوبرا المضحكة في باريس عام ١٧١٥ حين مُنح مُمثلو مسرح الأسواق* من تقديم الكوميديا وأي مسرح جواربي* ومما جعلهم يلجؤون إلى استخدام نصوص أغاني مكتوبة على لافتات يرفعها المُمثلون مصحوبة بفقرات إيمائية فيها مُحاكاة تهكمية للمسرحيات الجادة. وقد حافظت الأوبرا المضحكة على أصولها الشعبية لأنها ظلت فترة طويلة تبدأ بفقرات من القفزات الهلوانية وتحتوي على فواصل* فيها مبارزات وألعاب خفية، بالإضافة إلى كثير من الجدل المسرحية التي كانت تجذب رواجًا كبيرًا بين الجمهور.

يُعتبر عام ١٧٤٣ مرحلة تحوّل هامة في تاريخ الأوبرا المضحكة إذ صارت عملاً موسيقيًا بحثًا وخرجت عن نطاق الكوميديا، وذلك بتأثير من المؤلف الفرنسي شارل سيمون فافار Ch.S. Favart (١٧١٠-١٧٩٢) الذي أدار مسرح «الأوبرا كوميك» في باريس. كما بدأت المهارات الشعبية تغيب عنها ولم يبق سوى الرقص والباليه*، وهي أشكال تعبير جسدي أكثر كلاسيكية وأكثر خضوعًا لإيقاع الموسيقى.

في عام ١٧٦٢ اشترى المُمثلون الشعبيون من أكاديمية الموسيقى امتيازًا يَحصر حق تقديم الأوبرا المضحكة بهم، ثم حصلوا على حق إدخال جوار محكي غير معني عليها.

من أشهر الأعمال التي تنتمي إلى نوع الأوبرا المضحكة «المُشاق الفلقون» لفافار، وهي مُحاكاة ساخرة لأوبرا «تيتيس وبيليه» لبرنار فونتونيل B. Fontenelle (١٦٥٧-١٧٥٧)، و«الوطواط» وحكايا هوفمان* للفرنسي جاك أوفنباخ J. Offenbach (١٨١٩-١٨٨٠).

انظر: الأوبرا، الأوبريت، الأوبرا

Comic opera

Opéra comique

وتُسمى أيضًا الأوبرا الهزلية، وهي نوع هجين يجمع بين أدوات تعبير الأوبرا* والكوميديا، فهي مسرحية غنائية مثل الأوبرا لكنها تستمد شخصياتها أحيانًا من الكوميديا ديلارته* (أركان وباتالوني).

يصعب التمييز بين الأوبرا المضحكة والأوبريت* التي تولدت عنها، وبين الأوبرا المضحكة والأوبرا التهريجية* لأن الفروق بينهما ضئيلة جدًا. لكن ما كان يُميّز هذه الأنواع عن الأوبرا هو وجود مقاطع جواربية غير مُلحّنة فيها. في القرن التاسع عشر اختفت تلك المقاطع من الأوبرا المضحكة لتزول معها الفروق بين النوعين.

من جهة أخرى، وعلى الرغم مما توحى به التسمية فإن الأوبرا المضحكة ليست دائمًا هزلية بل يمكن أن تكون ذات طابع مأساوي، وهذا ما يظهر بشكل واضح في «كارمن» التي كتبها الفرنسي جورج بيزيه G. Bizet (١٨٣٨-١٨٧٥). وبشكل عام فإن مواضيع الأوبرا المضحكة تتنوع لتراوح بين التهريج والسخرية (مُحاكاة تهكمية* للأوبرات الهامة وللترجيديا المُنشأة)، وبين طرح مسائل أدبية معاصرة مثل معركة القُدما والمُحذثين في «أركان يدافع عن هوميروس» التي كتبها عام ١٧١٥ الفرنسي لويس فيزوليه L. Fuzelier (١٦٧٢-١٧٥٢)، وبين حكايا الجنيات Féeries وحكايا الشرق المستوحاة من «ألف ليلة وليلة» التي نالت شهرة كبيرة في الغرب بعد ترجمتها إلى الفرنسية عام ١٧٠٨.

هذا الالتباس الذي يمنع من إعطاء تعريف دقيق للأوبرا المضحكة يُفسر بالهلاسيات التي

التهريجية، التارثيلا، الأوبرا بالاد.

■ الأوبريت

Operette

Operette

من الإيطالية Operetta، وهي صيغة التصغير لكلمة أوبرا، وتستخدم في كل اللغات كما هي.

ظهرت الأوبريت في القرن التاسع عشر كأحد الأشكال التي تطوّرت إليها الأوبرا المضحكة* والفازس* (المهزلة) والفردفيل*، ثم صارت نوعاً مستقلاً له طابع عاطفي وخفيف فرض نفسه بقوة في المدن الأوروبية. رغم هذه الاستقلالية يصعب تمييز الحدود بين الأنواع الموسيقية، فالأوبريت تتداخل في كثير من الأحيان مع الكوميديا الموسيقية* ذات الأصول الإنجليزية للدرجة يصعب التمييز بينهما. والعمل الواحد يُصنّف تارة كأوبريت وتارة ككوميديا موسيقية وتارة كأوبرا بالاد*، وهذه هي حالة «أوبرا الشحاذين» التي كتبها عام ١٧٢٨ الإنجليزي جون غاي J. Gay (١٦٨٥-١٧٣٢).

تدلّ تسمية الأوبريت اليوم على نوع غنائي شعبي لا يخضع للقواعد الصارمة التي نجدتها في الأوبرا، وتستند الموسيقى فيه إلى ألحان سهلة وسريعة الجفط، وهي تحتوي على جوار* كلامي يطرح موقفاً درامياً فيه فكاهة وتخلله مقاطع غنائية خفيفة ألحانها بسيطة يسهل ترديدها من قبل الجمهور.

شكّلت الأوبريت منذ ولادتها ثنائسة حقيقية للمسرح الدرامي وقد تطوّرت في فرنسا مع جاك أفتنباخ J. Offenbach (١٨١٩-١٨٨٠)، وفي فيينا مع يوهان شتراوس J. Strauss (١٨٢٥-١٨٩٩) الذي أدخل الفالس عليها، ومع فراوتر ليهار F. Lehár (١٨٧٠-١٩٤٨).

في ألمانيا، وعلى الأخص في مدينة برلين، ازدهرت الأوبريت منذ نهاية القرن التاسع عشر وحتى العشرينات من هذا القرن، وأخذت طابعاً خاصاً ميّزها عن النموذج الفرنسي والنمساوي، واعتُبرت من الأنواع الاستعراضية الناجحة التي تجد قبولاً من المتفرجين من مختلف الطبقات الاجتماعية، وظلّ الأمر كذلك حتى طفت عليها عروض الكاباريه* (انظر عرض المتوعات). وقد كانت الأوبريت البرلينية مصدر إلهام للمخرج النمساوي ماكس راينهارت M. Reinhardt (١٨٧٣-١٩٤٣) الذي استفاد من تقنياتها وعلى الأخص في مجال الديكور* والإضاءة*.

في العالم العربي، سمح الطابع الثنائي للمسرح في نشأته باستيعاب الأشكال والأنواع المسرحية الموسيقية والغنائية ومن ضمنها الأوبريت، خاصة وأنّ هذه الأنواع تضمن إقبال الجمهور الذي يجلبه الغناء، بالإضافة إلى انتقال الكثير من المغنين ومُثلي الأناشيد الدينية إلى عالم المسرح ومنهم المصريّ سلامة حجازي (١٨٥٢-١٩١٧) وسيد درويش وميزة المهدي وغيرهم.

لاقت الأوبريت رواجاً كبيراً لدى الجمهور في مصر فأقبل عليها رجال المسرح في بداية القرن العشرين بعد أن أخفقوا في تقديم الأوبرا. ويُفسّر ذلك بعدم ارتباط الأوبريت بالقواعد الموسيقية الصارمة التي تُحدّد الطبقات الصوتية في الأوبرا، ولكون مواضيعها شعبية وعاطفية ثلاث كلّ الأذواق، ففي عام ١٩١٩، وبعد أن قدّمت «شركة ترقية التمثيل العربي» في مصر الأوبرا، انصرفت عنها إلى الأوبريت وأخذت حذوها بقية الفرق فقدّمت فرقة صديقي/الكسار سلسلة أوبريتات مأخوذة في معظمها من نصوص فرنسية على خشبة مسرح الماجستيك. وفي

وابراهيم حجاج وكتب كلمات الاغاني فيها الشاعر صلاح جاهين والحوار عبد الرحمن شوقي وأخرجها سعد أردش (١٩٣٤-) عام ١٩٦٨، «الشحاتين» التي أعدها عزت عبد الوهاب عن «أوبرا القروش الثلاثة» للالمانى برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) وكتب ألحانها محمد نوح وأخرجها عبد الرحمن الشافعي عام ١٩٨٨.

في لبنان كانت تقاليد الزجل والشعر الشعبي العامي المدخل لتحقيق استكشافات غنائية درامية تقترب كثيراً من الأوبريت والكوميديا الموسيقية قُدمت في الإذاعة أولاً ثم في إطار مهرجانات بعلبك على شكل فواصل* غنائية شعبية وفولكلورية قامت على نجومية بعض الفنانين أمثال فيروز وصباح ووديع الصافي ونصري شمس الدين. وفي هذا الإطار تندرج أعمال أكثر تكاملاً على الصعيد الدرامي قُدمها وكتبها الأخوان عاصي الرحباني (١٩٢٣-١٩٨٦) ومنصور الرحباني (١٩٢٥-)، ومنها «هالة والملوك»، «الشخص»، «لولو»، «ناطورة المفاتيح» وغيرها. بالإضافة إلى الأعمال التي قُدمتها فرقة روسيو لحد وسلوى قطريب مثل «بنت الجبل» المُستعَدّة من «ميدتي الجميلة». انظر: الكوميديا الموسيقية، الأوبرا، الأوبرا المضجكة، الأوبرا بالاد، المسرح الفئاني.

■ الأوتوساكرمتال Auto Sacramental

Auto Sacramental

تسمية إسبانية تعني دراما السر المقدس. والأوتوساكرمتال هي عروض تندرج ضمن إطار المسرح الديني*، والتعليمي* كانت تُقدّم في إسبانيا بين القرنين السادس عشر والثامن عشر.

١٩٢٠ قدم نجيب الريحاني (١٨٩١-١٩٤٩) أوبريت «المشرفة الطيبة» التي ترجمها محمد تيمور (١٨٩٢-١٩٢١) عن مسرحية «الليحة الزرقاء» الفرنسية وكتب أجزاء الزجل فيها بديع خيرى ولحن موسيقاها سيد درويش وأخرجها عزيز عيد (١٨٨٣-١٩٤٢)، وتعدّ هذه الأوبريت باكورة أعمال الريحاني بعد تحوّلها عن الفرانكوأراب والريفيسو* (انظر غرض المؤتمرات)، علماً بأنّه في إعلاناته المسرحية أسماها «أوبرا كوميك» أي أوبرا مضجكة. وفي ١٩٢١ قدّم علي الكسار أوبريت «شهرزاد» ثمّ أوبريت «ألف ليلة وليلة» عام ١٩٢٢ مع سيد درويش. وقد استقت الأوبريت العربية موضوعاتها من المؤلفات الأجنبية المعروفة مثل «غادة الكاميليا» للفرنسي ألكسندر دوماس الابن A. Dumas fils (١٨٢٤-١٨٩٥) أو من الأوبريتات الأجنبية الشهيرة مثل «كارمن» للفرنسي جورج بيزيه G. Bizet (١٨٣٨-١٨٧٥)، أو من المواضيع التاريخية المحليّة، وهذا ما نجده في أوبريت «كليوباترا» من تأليف المصري سليم نخلة.

تراجع المسرح الفئاني* ومن ضمنه الأوبريت اعتباراً من الثلاثينات من هذا القرن مع تلهور الإذاعة، ومع انتقال نجوم الأوبريت والاستعراض للعمل في السينما وعلى الأخص في الأفلام الاستعراضية الموسيقية.

من الأوبريتات الحديثة في مصر «هديّة القمر» التي كتب قصتها إحسان عبد القدوس وأعدّها درامياً يوسف السباعي وألّف موسيقاها عبد الحليم نويرة ومحمد الموجي وشعبان أبو السعد وأخرجها فتوح النشايي عام ١٩٦٦، «المحرفيش» التي قُدمتها فرقة المسرح الفئاني الاستعراضي وكتب موسيقاها سيد مكاوي

Calderon (١٦٠٠-١٦٨١) الذي كان يستخدم في هذه العروض عريتين تسمحان لـ أن يُعَدَّم مواجهة بين فكرتين متناقضتين.

تقاطعت الأوتوساكرمنتال مع الكوميديا* الإسبانية لأن الكتاب كانوا يؤلفون النصوص للنوعين مما وصارت لعروضها بنية ثابتة إذ تبدأ بالامتثال* الذي يُسمى لـ *Loa* كما تحتوي على عدة فواصل* مضحكة خلال العرض وتنتهي بباليه راقصة.

ظَلَّت عروض الأوتوساكرمنتال تُقدَّم في إسبانيا بعد أن اختفت في فرنسا وإنجلترا ومنعت بقرار عام ١٧٦٥، لكن بعض العروض المُفترقة ظَلَّت تُقدَّم في المناطق الريفية حتى ١٨٤٠. انظر: الأسرار، المسرح الديني.

■ الإيقاع

Rythm

Rythme

كلمة *Rythme* الفرنسية مأخوذة من اليونانية *Rythmos*، وتعني الضربات المنتظمة.

وكلمة الإيقاع تنتمي إلى عالم الموسيقى وكذلك إلى عالم الشعر حيث يرتبط إيقاع القصيدة بالوزن الموسيقي للآيات الشعرية.

والإيقاع بمعناه العام من مكونات الظواهر الطبيعية والحياتية، وهو من العوامل التي تلعب دورًا في خلق الإحساس بالزمن. ولا يُمكن إدراك الإيقاع بشكل مُجرد وإنما من خلال عناصر تتواجد في الطبيعة (تعاقب الفصول الأربعة والليل والنهار وصوت الموج وضربات القلب عند الإنسان)، وفي الحياة اليومية (تناوب أيام العمل وأيام الراحة).

ودراسة الإيقاع في الأدب والفن قديمة وكانت مُصنفة على الشعر والقناة والموسيقى وكل ما يتصلّق بالفنون الزمانيّة. بعد ذلك توسّع

أصول هذه العروض في الاحتفالات التي كانت تُقدَّم في القرن الثاني عشر في الأديرة والكنائس بمناسبة عيد الرب، ثم تحوّلت تدريجيًا إلى تشكيلات لمجموعة من المُمثّلين في وضعية ثابتة تُشبه ما يُسمّى اللوحة الحيّة *Tableau vivant* وكانت تُقدَّم على عربات مع كثير من الجيل.

عرُفت الأوتوساكرمنتال نفس تطوّر الأسرار* في إنجلترا وفرنسا وألمانيا، لكنّها صارت في نهاية القرن السادس عشر المُعبر الأساسي عن الموقف الكاثوليكي في إسبانيا ضدّ البروتستانتية.

من العناصر التي تُعطي لهذه العروض طابعها الدرامي والتعليمي ممّا وجود الشخصيات المجازية *Allégorie* التي تُجسّد المفاهيم المُجرّدة وتُطرَح أمثلة* مُستَمَدّة من حياة القديسين، أما مواضيعها فمستقاة من الإنجيل والتوراة بشكل أساسي مع بعض المواضيع الأسطورية والتاريخية.

لم تتبلوّر هذه العروض فعليًا إلّا في القرنين السادس عشر والسابع عشر حيث ضعف الطابع الديني فيها رغم استمرار وجود بعض المشاهد الدينية التي تُشكّل نواة العرض، وصارت عرضًا مسرحيًا يُقدّمه مُمثلون مُحترفون على خشبات تُشيد خصيصًا لهذه المناسبة خارج الكنيسة أي في الساحات العامة، وبذلك اكتسبت طابعًا احتفاليًا مدنيًا.

من أشهر كتّاب الأوتوساكرستال في إسبانيا خوسيه فالديفيلسو *J. Valdivielso* (١٥٦٠-١٦٣٨) الذي يعود إليه الفضل في إدخال عناصر دراسية على هذه العروض، ولويه دي فيغا *Lope de Vega* (١٥٦٢-١٦٣٥)، وتيرسو دي مولينا *Tirso de Molina* (١٥٨٣-١٦٤٨) وكالديرون

كللك يُعتبر الإيقاع من أهم العناصر المؤثرة في شكل تلقّي العرض المسرحي. وهو العنصر الأساسي في خلق الانطباع الذي يتشكل عند المُفرّج* أثناء العرض ويعد نهايته (الإحساس بأنّ العرض كان طويلاً أو بطيئاً أو سريعاً)، وله علاقة أيضاً بتحقيق المُتعة*.

من أهم المسرحيين الذين لفتوا النظر إلى المعنى الدلاليّ للإيقاع في العرض الفرنسي أنطون آرثو A. Artaud (١٨٩٦-١٨٤٨) الذي اعتبر الإيقاع من العناصر الهامة التي تلعب دوراً في تفريغ النص من المعنى، وفي إعطاء الأولوية للانفعالات والاندفاعات الحسية التي تتجلى من خلال الحركة* والتنفس والصوت (تتأوب الصراخ والثمنمة).

في توجّه آخر، حاول بعض المسرحيين مثل الإنجليزي غوردون كرايغ G. Craig (١٨٧٢-١٩٦٦) والسويسريّ أدولف آبيا A. Appia (١٨٦٢-١٩٢٨) خلق الإحساس بالإيقاع من خلال الصّور البصرية والتشكيلات المكانية.

كذلك بيّن الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) أنّ الإيقاع (الحركة والموسيقى والكلام) هو أحد العناصر التي تُكوّن الغستوس*، فكان بذلك سبباً في الاهتمام بالبناء الاجتماعيّ للإيقاع، وهو ما تطلّقت إليه فيما بعد الدّراسات الحديثة مثل سوسبولوجيا* المسرح والأنثروبولوجيا*.

مُكوّنات الإيقاع في النصّ والعرض:

يُمكن تبيّن الإيقاع في النصّ المسرحي على المُستوى الدرامي من خلال بناء الفعل الدرامي* (تسارع أو تصاعد درامي نحو الذروة*، كثرة الأحداث أو ندرتها، البطء أو السرعة في الوصول إلى الخاتمة*.) كما يُمكن تقصّيه من

مجال البحث في الإيقاع ليشمل أيضاً الفنون المكانية مثل الرسم والنحت والعمارة والعروض الأدائية* والمسرح. وقد تبيّن الدّراسات الحديثة أنّ إدراك الإيقاع لا يتمّ على المُستوى الحسيّ فقط، وأنما بشكل ذهنيّ أيضاً، لأنّه من المُكوّنات التي تدخل في بناء العمل، وفي تحديد مسار الحكاية*، وفي تركيب المعنى.

في المسرح يُعتبر الإيقاع من العناصر التي تُميّز دراماتورية* مُعيّنة، وهو من المؤثرات المُباشرة في الإيحاء بالزّمن* في المسرح. فمسرّحيّات الروسي أنطون تشيخوف A. Tchekhov (١٨٦٠-١٩٠٤) تميّز بإيقاعها البطيء، وهذا الإيقاع يخلق الإحساس بمرور الزمن بلا جدوى وبالتلّ ولعدم القُدرة على الفعل، وكلّ ذلك من مُكوّنات المعنى. كذلك يكوّن الإيقاع التكراريّ في مسرحيّات الإيرلنديّ صمويل بيكيت S. Beckett (١٩٠٦-١٩٨٩) أساس المعنى.

أولى المُخرّجون المُعاصرون الإيقاع اهتماماً مُتزايداً، وحاولوا التأكيد عليه من خلال الأداء* والإلقاء* وتراكب مراحل العرض ككلّ. ويُعتبر هذا النوع من العمل على الإيقاع أحد العناصر التي يُلجأ إليها المُخرج* ليشكّل قراءته للنصّ، إذ يمكن أن يتّخذ لعرّض نفس إيقاع النصّ أو يقرض إيقاعاً جديداً له فيُعطي معنى جديداً، وهذا ما نَجده على سبيل المثال في العرض الذي قدّمه المُخرج الإيطاليّ لوتشينو فيسكونتي L. Visconti (١٩٠٦-١٩٧٦) لمسرحيّة «صاحبة الزلّ» للإيطاليّ كارلو غولدوني C. Goldoni (١٧٠٧-١٧٩٣) عام ١٩٥٦. فقد شكّل إيقاع العرض البطيء والثقيل قراءة* جديدة لها منحت واقعاً لهذه المسرحيّة التي عُرّفت ببطائها السريع والخفيف والكوميديّ.

Mime/Pantomime

■ الإيماء

Mime/Pantomime

الإيماء هو فنّ التمثيل الصامت، وتُستخدم هذه التسمية للدلالة على شكل أداء يستند إلى التعبير بالحركة* والإيماءة ووضعية الجسد وتعايير الوجه بعيداً عن الكلام، وأيضاً للدلالة على نوع مُعيّن من العروض يستند إلى هذا الشكل من الأداء.

وللتعبير الجسديّ في فنّ الإيماء خصوصية، فالإيقاع* فيه يتّبع عن المسار الخاصّ الذي تأخذه الحركة التي يسبقها ويتبعها فراغ يُلَوِّث النظر إليها (انظر الحركة*).

وكلمة إيماء باللغة العربية تُقابل كلمتين مُستعملتين في اللغات الأجنبية هما Mime وPantomime. كذلك تُستعمل أحياناً كلمة بانومييم بلفظها الاجنبيّ.

وكلمة Mime مأخوذة من اليونانية Mimos التي تعني المُحاكاة* بشكل عامّ.

أما كلمة بانومييم فمأخوذة من اليونانية Pantomimos التي تعني المُمثِّل الذي يُحاكي كلّ شيء، وقد صارت في الحضارة الرومانية تدلّ على نوع من العروض يُروى فيها الحدث بالحركة فقط.

في يومنا هذا يصعب تحديد الفَرْق بين هاتين التسميتين، لكننا نلاحظ ميل المُمثِّلين المُختصين لاستخدام كلمة Mime لأنها أكثر عُمومية وليُميّزوا أداءهم عن البانومييم الذي ارتبط تاريخياً بعروض المسارح الشعبية والاستعراضية.

أصول الإيماء:

عُرِفَت الحضارات القديمة كلّها فنّ التمثيل الإيمائيّ كتعبير بحركة اليد أو الجسد، فقد كان الإيماء جزءاً لا يتجزأ من رقصات الخروب

تمفّصل الأحداث عبر شكل التقطيع* المُتمحّد في النصّ (مقاطع قصيرة أو طويلة تُوحى بالتسارُع أو العكس، مُشاهد أو لوحات). كما يُمكن تتبّعه من خلال نوع الخطاب* (شعر أو نثر، حوار* أو مونولوج* أو سُرْد*، وفي حالة الجوار يتولّد الإيقاع من طول الجُمْل الجوارية أو يَصْرها).

على مُستوى العَرْض يتجسّد الإيقاع من خلال عناصر عديدة منها:

- شكل التعبير الكلاميّ (غناء أو تلاوة أو حديث عاديّ)، ونوعية الإلقاء (مُفَحَّم أو طبيعيّ)، وطريقة تبادل الجوار (السرعة أو البطء في لفظ الجُمْل)، وتناوب الكلام والصُمت* وعلاقة الكلام بالحركة على الخشبة.

- الاضائة* (ثابتة أو مُتغيّرة)، والموسيقى والمؤثرات السمعية*، وكلّها عناصر تلعب دوراً في الإيحاء بالزمن وتقطيع الحدث.

- حركة التجمّد على الخشبة وشكل أداء المُمثِّل. ويتبنّى من تاريخ المسرح أنّ كلّ دراماتورية وكلّ نمط أو نوع مسرحيّ يقرّض إيقاعاً مُعيّناً على أداء المُمثِّل (الفخامة والتضخيم في الأداء الكلاسيكيّ، الإيقاع السريع والمُتوقّز في الكوميديا ديلارته*، الإيقاع البطيء في أداء المُمثِّل في المسرح الروسي، والإيقاع الخاصّ في أداء المُمثِّل في المسرح الشرقيّ* الذي يقوم على الحركة المُؤسّلة والمُضخّمة وطريقة الإلقاء الخاصة. انظر: الزمن في المسرح.

الميلاد كتب هو الآخر مسرحيات من نفس النوع مُستَمَدّة من الحياة اليومية للناس وتنتهي بمَوْعِظَة.

لاقت هذه العروض نجاحًا لدى الجمهور واستمرّت في الحضارة الرومانية لطابعها الشعبي ولأنّ غَلِيّة الجانب البَصَرِيّ فيها كان يُعَوِّض عن استخدام اللّغة في أمبراطورية واسعة الأرجاء تتكلّم شعوبها لغات مُختلفة.

من جهة أخرى أصبح الإيماء جزءًا لا يتجزأ من الكوميديا، وخاصة تلك التي كتبها بلاوتوس Plautus (حوالي ٢٥٤-١٨٤ ق.م) وتيرانس Terence (حوالي ١٨٤-١٥٩ ق.م)؛ فقد استوحى هذان الكاتبان المسرحيان الشيء الكثير من الإيماء الإغريقيّ ومن تقاليد الفُرجة التي كانت موجودة أصلًا في الحضارة الإتروسكية.

كانت عروض الإيماء الرومانية في البداية تُشبه مثيلاتها لدى اليونان من حيث الاعتماد على الشخصية التَمَظِيّة والتوجّه الهجائيّ الساخر والاستخدام الواسع للحركات البهلوانيّة وللرقص. لكنّ الجديد هو دخول المُمثّلات من النساء في تقديم هذه العروض.

ويُختبَر ديموس لابيوس Dimos Labrios (١٠٦-٤٣ ق.م) أوّل مؤلّف لاتينيّ كتب نصوصًا إيمائيّة لها صيغة أدبيّة.

من هذا النوع من العروض الإيمائيّة، ومن التقاليد الإتروسكية السائدة في المنطقة، تَطَوَّر عند الرومان نوع مُحدّد هو البانتوميم يَعْتَمِد بشكل كبير على الرقص والحركة ويقوم فيه مُمثّل واحد بأداء أدوار مُتعدّدة إلى جانب الجوقة* التي تُغني النصّ والفرقة التي تُعزف الموسيقى. ويُقال إنّ العبد باثيللوس Bathillus هو الذي أدخل هذا النوع في القرن الأول قبل الميلاد

وعلّقوس تقديم القرابين للآلهة وتقليد الحيوانات قبل أن يُشكّل عَرَضًا مُستغلًا ويدخل إلى المسرح كشكل من أشكال التعبير فيه. عُرِفَ فنّ التمثيل الإيمائيّ في الشرق الأقصى وأخذ شكلًا سُكايَلًا قَبْل أن تُعرَفه الحضارات الغربيّة؛ فقد استُخدِم الإيماء في الهند في الدراما الراقصة الطُقوسيّة «باهاراتا نانايّا» (القرن السادس قبل الميلاد)، كما عُرِف في الكابوكي* ومسرح النوّ اليابانيّ، وفي أوبرا بكين* حيث تتراقص الرّواية الدراميّة مع الرقص والإيماء، وحيث كان المُمثّل يُؤدّي الحدث بالحركة في حين يقوم الراوي بسرّد هذا الحدث بالكلام.

عُرِف الغرب نفس التطوّر نوعًا ما، فقد انبثق الإيماء من الرقص ودخل إلى المسرح منذ الحضارتين اليونانيّة والرومانيّة.

كان الفُرّص الإيمائيّ لدى اليونان القدماء جزءًا من طُقوس الطبيعة والإخصاب. وكان يقوم أساسًا على تقليد الحيوانات ومما أعطاه طابعًا شعبيًا، ثم صار يُقدّم على شكل عَرَض تَهريجِيّ مُرتَجِل تَوخّذ حوادثه من الحياة اليوميّة وتُؤدّي الحدث فيه شخصيات نمطيّة* تُقع أفعلة وترتدي ملابس مَحشُوّة بشكل مُضحك ولها عُضُوّ تناسليّ ضَخَم. لم تكن هذه العروض صامتة فقد كانت تُصاحب الكلام فيها حركات بهلوانيّة وراقصات بدنيّة.

أوّل من كتب نصًا لهذا النوع هو الشاعر إبيكارموس Epicharmus الذي عاش بين ٥٣٠ و٤٠٠ قبل الميلاد فأعطى طابعًا أدبيًا لتلك العروض التهربجيّة الفُجّة والمُرتجلة. وكان يستدّج مواضيعه من أساطير الآلهة ويبرز الأبطال الكلاسيكيّين مُضيقًا إليها الطابع الهجائيّ الساخر ذا المعنى السياسيّ، كما أنّ الشاعر سوفرون Sophron الذي عاش في القرن الخامس قبل

التي استخدمها الإيطاليون تحت اسم لازي* شكلاً من أشكال حركات البانتوميم المُنتَمة.

في القرن الثامن عشر، عندما ظهرت القوانين الصارمة التي تمنع المُمثلين من خارج الفِرَق الرسمية التي يَربعاها البلاط في فرنسا وإنجلترا من الكلام، برز قوَر العروض الإيمائية، وبدأت تقاليد البانتوميم تَرسخ تحت اسم أرلكيناد* لأن أرلكان كان الشخصية الرئيسية فيها ويُقدّم فيها مَشاهد باليه صامتة ومُضحكة، حتّى صار الجُمهور يُطلَب مثل هذه المَشاهد خلال أو قَبْل أو بعد العروض المسرحية الجديّة. ومرعان ما استُبدلت شخصية أرلكان بشخصية المُهرّج* وبشخصية بييرو Pierrot ذي الوجه الشاحب بِدموعه المُنسابة على الخدّين وهي الشخصية التي ما تزال تُشكّل عماد الكثير من عروض الإيماء.

كذلك دخلت الأرلكيناد الصامتة على عروض حكايا الجيّات Féeries مثل سنرللا والعصفور الأزرق وعلاء الدّين، وعلى عروض البورلسك* والإكستراغانزا*، وصار تقديم هذه العروض مُرتبطاً باحتفالات عيد الميلاد في إنجلترا وأطلق عليها اسم العروض الخُرساء Dumb Show.

ظهر أيضاً في نفس الفترة نوع جديد يُسمّى باليه بانتوميم Ballet Pantomime يَدُمج بين الموسيقى والرّقص الإيمائي، ويُذكر أنّ المؤلّف الموسيقي النمساوي ولفانغ أماديوس موزار W.A. Mozart ألف موسيقى باليه بانتوميم أسماها باغاتيل Bagatelle (أشياء بدون قيمة)، كما انتشر النوع الذي يُعرف باسم الدراما الإيمائية Mimodrame.

في القرن التاسع عشر، شاع شكل الأداء المُستعَمَد من البانتوميم مع مُصاحد شعبية

ووضع أعرافه وبُكّت حركاته المُنتَمة بفضل التدريب الطويل الذي تلقّاه من المُمثل اليوناني بيلادوس Pyladus الذي علّمه أداء نوع من الرقص القسسي القديم المُخصّص لإله الخمر.

تطوّر الإيماء مُنذُ القرون الوسطى وحتى النّوم:

انحسر البانتوميم كنوع مع نهاية الأُمَراطورية الرومانية في القرن السادس الميلاديّ إذ لاحقت الكنيسة مُثلي البانتوميم بِهُمة الشّعْرة فتحوّل هؤلاء إلى قوّالين ومُنتشدين في القُصور، وإلى مُمثلين جوّالين Jongleurs يُقدّمون عروضهم في الساحات العامّة، وصارت ملابهم المُزيّنة بالأجراس علامة تدلّ عليهم. انتقل الثّراث الحركيّ لهذا النوع مع مُثليهِ من المُهرّجين والرُّبّاعين والبهلولات والمُنتشدين الجوّالين Troubadours إلى مسرح الأسواق* وصار جزءاً من عروض المسرح الشعبيّ.

عُدّت عروض الميم والبانتوميم الأشكال الكوميديّة والتهريجيّة مثل الكوميديا ديللارته* والكوميديا الإليزابيثية والفازس* (المَهْزَلَة) وغيرها، فقد احتوى ريرتوار* مُعظم المسارح الإليزابيثية على عروض صامتة، وأهمّ مثال عليها العَرَضُ الإيمائي الذي أدخله شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦) على مسرحيّة «هاملت» ومسرحيّة «حُلم ليلة صيف». كذلك نَجِد ملامح الميم والبانتوميم في عروض الأقنعة* التي ازدهرت في البلاط الإنجليزي في القرن السابع عشر. في إيطاليا استُخدمت تسمية كوميديا ديللارته* (كوميديا الفنّ) في القرن الثامن عشر للتمييز بين العروض التي كانت تُقدّمها الفرق المُحترفة وبين أداء المُمثلين الإيمائيين رغم وجود عناصر مُتشابهة بين الشكلين، إذ يُمكن أن تُعتبر الحركات المُنتَمة

إيمائية في بلاطات الخلفاء وفي الساحات كما يرد في كتاب الأغاني للأصفهاني. ويُذكر أن تركيا عرفت الإيماء منذ القرن العاشر الميلادي حيث كان يُطلق على الممثل الإيمائي اسم مُكَلِّد *Mokallid*؛ وتُفيد بعض روايات الرحالة أنه كان يوجد في تركيا في القرن السابع عشر بالإضافة إلى الفرق التمثيلية العادية اثنتي عشرة فرقة إيمائية تحتوي كل منها على عِدَّة مئات من الفتيان الراقصين والمُغَنِّين والمُهرِّجين والأكروبات والمُمثلين الإيمائيين كانوا في غالبيتهم من النَجَر واليونان والأرمن واليهود، بالإضافة إلى فرق من المُمثِّلات والمُغَنِّيات والراقصات والمُقلِّدات.

لا تتحدث كُتُب تاريخ المسرح العربي عن وجود عروض إيمائية مُكايَلة في فترة الرُّوَّاد، وقد جاء في جريدة الأهرام عام ١٨٨٧ أن شاباً اسمه أبو الخير كان يُقدِّم فصولاً من الأداء الإيمائي عَقِب انتهاء المسرحية في عروض السوري أبي خليل القباني (١٨٣٣-١٩٠٢). دخل فن الإيماء على المسرح العربي مؤخراً بتأثير من انتشار عروض البانتوميم في الغرب، ومن أهم الأسماء في هذا المجال اللبنايان موريس معلوف وفائق حميصي (١٩٤٦-). والسورية ندى حمصي (١٩٥٧-). والمصري علي فهمي. كذلك دخلت تقاليد الإيماء على بعض العروض المسرحية المُعاصرة منها عرض «إسماعيل باشا» للمخرج التونسي محمد إدريس (١٩٤٤-). كما صارت يَقتَيات الإيماء جزءاً من سَاحِج إعداد المُمثِّل في معاهد المسرح في العالم العربي.

الميلودراما* وصار جزءاً منها، بل إنَّ تسمية بانتوميم استُخدمت للدلالة على نوع من المسرح الميلودرامي الذي يتوازى فيه الحدث الكلامي مع الحدث الإيمائي الصامت.

مع تطوُّر فن السيرك* والمюзيك هول* ثم فيما بعد السينما، اجتذبت مسارح المюзيك هول عدداً كبيراً من مؤدِّي البانتوميم، وبالمُقابل دخلت تقاليد المюзيك هول على عروض البانتوميم التي تطوَّرت إلى شكل استعراضِي ترفيهي أخذ طابع البورلسك*.

أما السينما التي بدأت صامته، فقد استُخدمت الإيماء بكلِّ تقاليده من تعبير حركي ووضُحات إضحاك *Gag*. جدير بالذكر أن شارلي شابلن *Ch. Chaplin* (١٨٨٩-١٩٧٧) وباستر

كبتن *B. Keaton* (١٨٩٦-١٩٦٦) كانا في الأصل مُثلي بانتوميم في مسارح المюзيك هول وقد أدخلتا يَقتَيات هذا الفن على السينما.

في الشرق الأقصى، وبسبب وجود تقاليد الأداء الحركي منذ بدايات المسرح فيه، حافظ الإيماء على أهميته وطنى على تقاليد المسرح الكلامي. وفي المسرح الشرقي المُعاصر لا سيما اليابان، اكتسب الإيماء أهمية كبيرة وعلى الأخص مع ظهور مُثليين إيمائيين هامين من أتباع حركة بوتو *Buto* التي أسسها كازوو أونو *Kazuo Ono* نذكر منهم كيو مورويوشي *Kio Murobushi* وكارلوتا إيكيدا *Carlotta Ikeda* وهاتانাকা مينورو *Hatanaka Minoru*.

- لا توجد في الوطن العربي تقاليد فن الإيماء بشكله الصُّرف، ولكن كانت توجد أشكال طُغرسية احتفالية تعتمد على الرقص والمحاكاة الصامته بالإضافة إلى عروض المُهرِّجين والمُغَنِّين والمُقلِّدين اللذين كانوا يصيِّفون وجوههم أو يوتدون أقنعة ويُقدِّمون عروضاً

اتجاهات فنّ الإيماء المُعاصِر:

هناك عوامل لعبت دورًا هامًا في المسرح المُعاصِر وكان لها تأثيرها على إبراز الإيماء كفنٍّ وخصيَّات. من هذه العوامل:

- الاهتمام بالبعد الحركي في أداء المُمثل * كزّنة فعل على طغيان النصّ في المسرح الغربي، وتأثير من السينما كفنٍّ بصريّ. وقد كان ذلك فيمن اهتمامات الحركات التجريبية في المسرح في بدايات القرن في روسيا ثمّ في أوروبا وأمريكا. من هذه التجارب أعمال الروسيّ شيفولود ميرخولد V. Meyerhold (١٨٧٤-١٩٤٠) والإنجليزّي غوردون كريغ G. Craig (١٨٧٢-١٩٦٦) اللذين أدخلتا تعامرين الفنّان الجياديّ *Masque neutre* التي تُساعد المُمثل على التعبير بجسده بدلًا من وجهه وبدلًا من كلمات النصّ. فيما بعد بدأت مدارس إعداد المُمثل تُدخل الإيماء في مناهجها التدريسية للتوصّل إلى الدقّة في الحركة والتحكّم بالأداء ولتحقيق التواصل مع المُتلقي عن طريق لغة الجسد.

- الاهتمام بلغة الجسد والتكوين الحركي من الناحية النظرية، وأهمّ المُنظرين في هذا المجال المُمثل الإيمائي الفرنسيّ إتين ديكرُو E. Decroux (١٨٩٨-؟) الذي تناول الإيماء كلفة لها قواعدما الخاصة ففكّك الحركة إلى مكوناتها الأساسية ومّا فتح مجالًا لتخليص فنّ الإيماء من طابعه تقليديّ لشيء ما أو لشخص ما وإبرازه كأسلوب تعبير مُستقلّ. وقد أثّرت دراسات ديكرُو على تلاميذه من المُخرجين أمثال الفرنسيّ جان لوي بارو J.L. Barrault (١٩١٠-١٩٩٣)، ومن المُمثلين الإيمائيين كالفرنسيّ مارسيل مارسو M. Marceau (١٩٢٣-).

نتيجة لذلك تنوّعت التّجنيّات والأساليب في فنّ الإيماء الذي اقترب من فنون الرقص والتعبير الجسديّ الدرامي الصامت مُتميّزًا بذلك عن عروض الرقص الشعبية وعروض البهلوانات.

أهمّ من قدّموا عروضًا راقصة تُعتمد على لغة الجسد كوسيلة تعبير إيزادورا دونكان I. Duncan ومارتا غراهام M. Graham وميرس كوننغهام M. Cunningham. كذلك تطوّرت البالية بالتوسيم بفضل مُصنّعي رقصات مشهورين مثل جورج بالانشين G. Balanchin وجيروم روينز J. Robins اللذين مرّجا بين الرقص والبالتوميم بسمّارة.

كان لهذا التوجّه الجديد أثره على الكتابة المسرحيّة التي أفردت حيزًا أكبر للحركة وللإيماء، ويبدو ذلك في مسرحيّة الإيرلنديّ صموئيل بيكيت S. Beckett (١٩٠٦-١٩٨٩) «فصل بدون كلام» التي يَستبدل فيها الجوار بالحركة، ومسرحيّة اللبنازيّ جورج شحادة (١٩٠٧-١٩٨٩) «الشوب يصنع الأمير» التي اعتبرها بالتوميم.

من الأشكال المسرحيّة المُعاصرة التي انبثقت عن فنّ الإيماء العروض التي عُرفت باسم المسرح الأمود التشيكيّ *Cerné Dvadlo* (انظر خيال الظلّ).
انظر: الحركة، الإيقاع.

■ الإيماء

Illusion

Illusion

كلمة Illusion مأخوذة من الكلمة اللاتينية *illutio* المشتقة من الفعل اللاتيني *Ludere* بمعنى مَرَح وسَجَر. تطوّر المعنى مع الزمن فصارت الكلمة تدلّ على خطأ في الإدراك يؤدّي إلى اعتبار الظاهر حقيقة واقعة.

والواقع أنه في القرض اليوناني القديم - كما في عروض المسرح الشرقي* التقليدي - لم يكن تحقيق الإيهام غاية المسرح الوحيدة لأن ذلك المسرح كان مؤسسياً وله طابع احتفالي طقسي*، وبالتالي لم يكن الإيهام فيه يقوم على مبدأ التصوير الإيقوني (على مستوى الشكل)؛ والتطهير* فيه كان نتيجة للتفاعل مع الحكاية ومضمونها، والتمثل يتم مع فعل الشخصية ومصرفها ضمن الطرف الذي تعيشه.

بدأت بوادر تحقيق الإيهام ومحاولة المطابقة بين ما يُعرض في العالم الخيالي المُصور على الخشبة ومرجعها في العالم تُظهر في المسرح الغربي مع قرض مبدأ المنظور* في القرن السادس عشر، ومع تطوّر السينوغرافيا* القائمة على علاقة مُجابهة بين الخشبة* والصالة، ومع تطوّر الديكور* القائم على خداع البصر *Trompe l'œil*.

وصلت الرغبة في تحقيق الإيهام من خلال شكل القرض إلى حدّها الأقصى مع الألمانى ريتشارد فاغنر R. Wagner (١٨١٣-١٨٨٣) الذي أجرى تعديلات جذرية على شكل الصالة فعولها إلى مُدرجات نصف دائرية تتوجّه أنظار المُتفرّج فيها إلى الخشبة المركزية بدلاً من الفرجة على الحاضرين، وقرض للمرة الأولى إلغاء الإضاءة* في الصالة، وإخفاء الأوركسترا في فجوة واسعة تفصل بين الصالة والخشبة بحيث ينسى المُتفرّج* وجوده في عالم الواقع ليدخل كلياً في عالم الوهم.

لكن فكرة تحقيق الإيهام في المسرح من خلال التصوير الإيقوني القائم على التشابه الكامل مع المرجع في الواقع لم تظهر إلا في مرحلة متأخرة مع تأثير التيار الطبيعي والواقعي في المسرح. وظل الأمر كذلك حتى ظهور فنون

استخدم الخطاب القديّ العربيّ تعبيريّ وهم وإيهام المأخوذتين من فعل توهم الشيء أي تمثله وتخيّله وتصوّره. ويُفضّل استخدام كلمة إيهام بدلاً من وهم، لأن هذه الأخيرة تدلّ على النتيجة في حين أنّ كلمة إيهام تُعطي فكرة المسار أو العملية، لأنّ الإيهام في الفن والمسرح هو تأثير فنيّ وعملية متكاملة تستند على الإيهام بالحقّيق من خلال محاكاة الواقع. والإيهام هو أحد مقومات العمل الفنيّ والأدبيّ القائم على تصوير ما هو مُتخيّل *fiction*، أي إنه عملية مُعلّقة بتصوير الواقع الذي يثبته العمل، وتُشترط تعرّف المتلقّي على ما يراه من خلال المطابقة بين مرجع العمل الفنيّ ومرجعها هو كمتلقّي يتّاح له بالتمثّل*.

ربط المسرح الغربيّ بين الإيهام والمحاكاة* بتلاقة السبب بالنتيجة، فقد رفض أفلاطون Platon (٤٢٧-٣٤٧ ق.م) الإيهام وطرده الشعراء من جمهوريته لأنه اعتبر أنّ الإيهام من خلال المحاكاة قد يصل إلى درجة تعليم الكذب والخداع. أمّا أرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢ ق.م) الذي اعتبر أنّ المحاكاة هي أساس كلّ عمل فنيّ، فقد طرح مفهوم مُشابهة الحقيقة* على مُقتضى الاحتمال والضرورة (الذي يؤدي إلى الإيهام) من خلال ترتيب الحكاية* وبُنيته وليس من خلال شكل القرض.

والواقع أنّ التفسيرات التي قُدمت لاحقاً لكتاب أرسطو ففنّ الشعراء هي التي حدّدت هدف المسرح الغربيّ خلال فترة زمنية طويلة بتحقيق الإيهام من خلال شكل القرض، وظلّ الأمر كذلك حتى القرن العشرين حيث طُرحت نظرياً مسألة كسر الإيهام من خلال عناصر تُبرز المسرح* وتؤدي إلى الإنكار*، أي إلى معرفة المُتفرّج بأنّه يرى عرضاً مسرحياً.

علاج الأمراض النفسية عن طريق المسرح أو البيكودراما*.

الإيهام والممثل:

بما أنَّ الممثل* هو الركيزة الأساسية في خلق العالم المُتخيَّل، فإنَّ شكل أدائه يلعب دورًا كبيرًا في تحقيق الإيهام ونوعيته. وقد اعتبر بعض المُنظِّرين ورجال المسرح أنَّ الممثل حين يعيش بشكل أو بآخر الحالة الإيهامية يتَّكُن من تَمَكُّص دوره وبالتالي يكون أدائه مُقَيِّمًا. بل إنَّ هناك اتِّجاهًا في النقد المسرحي يُحاكِم أداء الممثل من خلال درجة هذا التَمَكُّص. وقد ساد هذا النوع من الأداء* في المسرح الغربي لفترة طويلة وتحدَّدت طبيعته بوجود الإيهام التصوريِّ ومُحاولة مُضاهاة تَصَرُّف الشخص في الحياة الواقعية. لكنَّ هذه الفكرة أثارت جدلًا حول أفضلية الأداء بالعقل أو الأداء العاطفي (اعتبر الرومانسيون أنَّ الممثل الجيِّد هو الذي يُؤدِّي بعاطفته وليس بعقله)، وحول تَمَكُّص الدَّور كُليَّة أو الابتعاد عنه. أمَّا بالنسبة للمسرح الشرقي فإنَّ عملية تَمَكُّص الممثل للدَّور مُختلفة لأنها جزء لا يتجزأ من تدريب طويل في عملية إعداد الممثل*.

وَضَعَ المُخرج الروسي كونستانتين ستانيسلافسكي C. Stanislavski (١٨٦٣-١٩٣٨) منهجًا لتَمَكُّص الممثل لدوره من خلال استدعاء ما أسماه الذاكرة الانعائية *Mémoire affective*، ومن خلال التركيز قبل الدخول في الدَّور. بالمُقابل كان الناقد الفرنسي دوزيد ديدرو D. Diderot (١٧١٣-١٧٨٤) قد طرح منذ القرن الثامن عشر في كتابه «مُفارقة الممثل» (١٨٣٠) فكرة ابتعاد الممثل عن دوره، وهذا ما أكَّد عليه الألمانيُّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-

الصورة (السينما والتلفزيون) التي يَتَّكُن حدود تَحَقُّق الإيهام بالصُّورة في المسرح، لا بل إنَّ الدراما الإذاعية* أظهرت أنَّ الإيهام يُمكن أن يَتَحَقَّق دون هذا الشرط وعن طريق السَّمع.

هَلَف الإيهام وشُرُوط تحقيقه:

بات من المعروف اليوم أنَّ الإيهام في المسرح لا يَتَحَقَّق من خلال مُتابعة حِكَاية ضَمِن غَرَض مسرحيٍّ فقط، وإنَّما هو مشروط بوجود الأعراف* المسرحية التي هي نوع من الاتِّفاق الضَّمَنِيَّ يَسُود علاقة التلقِّي ويُفترض تسليم المُتفرِّج بأنَّ ما يراه على الخشبة حقيقيٌّ لأنَّه يأخذ مُظهر الواقع، ويَقْبُول المُتفرِّج بِمَبْدَأ الدخول في لُعبة الإيهام، وتَحَقُّق هذا الأمر يَتعلَّق بِمُسْتَوَى رَغِيهِ وحُكمه على ما يراه (الخلط بين الممثل والشخصية أو العكس على سبيل المثال). فالمُتفرِّج في المسرح حين يَتَمَكَّل نفسه في الشخصية* المُعرضة أمامه يتَّابه بأنَّ واحد شعوران: شعور بالمتعة* من خلال التمثيل، وشعور بالراحة والأمان والتطهير لأنَّ الذي يُعاني على الخشبة هو الآخر ولا يَمسه الأمر فعليًّا وجسديًّا. هذه الناحية هي التي تُطَرِّق إليها عالم النَّفس النمساوي سيغموند فرويد S. Freud في دراساته حول التحليل النفسي لآلية استِجَاب العَمَلِ الفنِّي أو عملية الاندماج والدخول في عالم المُتخيَّل، حيث يَبَيِّن أنَّ الإيهام هو أحد أسباب المتعة لأنَّ المُتفرِّج يَرى نفسه عبر الشخصية من خلال تصديقه لِمَا يراه.

وكما أنَّ الإيهام من خلال التمثيل كصيرورة نفسية يُؤدِّي إلى التطهير بالنسبة للمُتفرِّج، فإنَّه يُؤدِّي أيضًا إلى تطهير الممثل أو المُشارك في المَرَض من خلال دفعه لأن يَكشِف ما يَكِنه في لا رَغِيهِ، لذلك فقد استُخدِم هذا المبدأ في

(١٩٥٦) الذي طالب المُثَمِّل بترك مسافة بينه وبين الدُّور الذي يُؤدِّيه لكي يتوصَّل لمُحاكمة هذا الدُّور (انظر التفرُّب).

الإيهام والأعراف:

إنَّ تصوير الحقيقة في المسرح لا يمكن أن يتحقَّق بشكل كامل لأنه مُرتبط بالأعراف الجماليَّة والمسرَّحية السائدة في زمن مُعيَّن. وهذه الأعراف هي وسيلة لتحقيق الإيهام، لكنَّها من جهة أخرى تكسر الإيهام لأنها خارجيَّة ومُشرَّطة بالفترة الزمنيَّة والقواعد التي تُميِّز الأنواع المسرحيَّة والشكل. وإدراكها على أنَّها خارجيَّة حين تُصبح غريبة عن المُتلقي يُصبح من عوامل خَلق المسرحيَّة التي تُؤدِّي إلى كُسر الإيهام، فوَضْع عُلبه المُلقَّن في عَرَض مُعاصِر يُلَبِّث نظر المُتفرِّج لأنه يُذكِّر بِعَرَف مسرحيِّ سابق انتهى وبذلك يُصبح من وسائل كسر الإيهام. وشرط الدُخُول في الإيهام بالنسبة للمُتفرِّج هو معرفة الأعراف وقبُولها.

الإيهام وكُسر الإيهام:

الإيهام وكُسر الإيهام ثنائيَّة جدليَّة في المسرح لأنَّ الإيهام لا يمكن أن يكون كاملاً فيه فهناك دائماً خرق لهذا الإيهام، لذلك اعتبَر الباحث أوكتافيو مانوني O. Mannoni أنَّ «الإيهام في المسرح هو وُهم» (انظر إنكار). والإيهام في المسرح يفترض قبُول المُتفرِّج لبداً أنَّ ما يراه على الخشبة هو «إعادة عَرَض» Re-présentation لشيء ما من الواقع، وأنَّ هذه الإعادة هي عملية مُصطنعة.

أهمل المسرح الواقعيُّ هذا المبدأ حين حاول أن يصل بالمُحاكاة في المسرح إلى درجتها القصوى من خيَال التصوير، لا بل إنَّه

وصل أحياناً إلى نتيجة مُعاكِمة. وقد بيَّنت الدُّراسات القديَّة الحديثة أنَّ الإيهام في المسرح هو عملية تَحكُّم واعية قد تُوصَل إلى نتائج مُجديَّة من حيث التأثير على المُتفرِّج حين يفهم طريقة طرح الحقيقة في المسرح. هذه النُقطة هي التي تَوَقَّف عندها بريشت عندما ربط الإيهام بكُسر الإيهام من خلال التفرُّب. أي إنَّه رفض إخفاء وسائل المُحاكاة وتحقيق الإيهام لدى المُتفرِّج. ولذلك يُمَثِّر بريشت أوَّل من عالج هذا المبدأ نظرياً وطرح أفكاراً عملية حوله. وفي المسرح الحديث تَبَيَّن بعض التجارب المسرحيَّة طرح علاقة الإيهام بالواقع كموضوعة أساسية، وهذا ما نجده في مسرحيَّات الإيطالي لويجي بيرانديللو L. Pirandello (١٨٦٧-١٩٣٦) وعلى الأخصِّ دِست شخصيات تَبَحْث عن مَوَلف، وفي كُلِّ مسرحيَّات الفرنسيِّ جان جينيه J. Genet (١٩١٠-١٩٨٦) والألمانيِّ بريشت. من العوامل التي تكسر الإيهام في المسرح نذكر:

- استخدام عناصر مسرحيَّة تُعلن عن المسرحية (الأقنعة والبراتيكلات واللائحات المكتوبة التي تُحدِّد مكان الحدث أو تُقدِّم لما سيحصل وغيرها)، وإبراز النُصَّات المسرحيَّة بدلاً من إخفائها (نصب الديكور وتبديل الأزياء أمام أعين المُشاهدين، ووجود مُدير اللُعبة Meneur de jeu على الخشبة مع المُمثَّلين إلخ).
- إبراز الأعراف المسرحيَّة ومنها وجود الشخصيات التُمليَّة لأنَّ ذلك يُغيِّر من نوعيَّة التمثُّل الممكنة (انظر أسبله، شرطية).
- استخدام تقنيَّة المسرح داخل المسرح لأنَّ ذلك يُؤدِّي إلى تحقيق تداخل في الحُدود بين الوهم والواقع بشكل يدفع المُتفرِّج لأن يَطرح

على نفسه تساؤلات حول موقعه ومَا يُعرَض
أمامه. انظر: المُحاكاة وتَصوير الواقع، المَعرَحة،
التمثُّل، الإنكار.

ب

الدَّيْنِيَّةُ اليَسُوعِيَّةُ وهذا ما أفرز الباروك الكولونيالي.

والباروك ليس مبدأً جماليًا فحسب، وإنما نظرة كُؤُونِيَّة شاملة تُنَبِّئُ من تَصَوُّرٍ مُعَيَّنٍ للعالم في حركته الدائمة. وقد ساد الباروك بشكل واضح في بداية النهضة الأوروبية حيث تَوَالَت الاكتشافات العلمية والجغرافية التي زعزعت الثوابت، ومنها إثبات كُرُوِيَّة الأرض واكتشاف العالم الجديد، ولذلك فقد عكس الباروك شُعُورًا بالشك وعدم اليقين.

في مَجَال المسرح، ظهر الباروك في تلك الفَترَةِ بشكل واضح في إسبانيا وإنجلترا وإيطاليا. وقد لَبِث ذوقُ الجُمهُور العريض الذي يَتَطَلَّبُ الإمتاع والتَّسْلِيَّة والتَّنَوُّع والحركة دَوْرَه في جعل الكُتَّاب يُفَضِّلُون هذا المنحى على ما يفترضه الالتزام بقواعد القُدَماء الذي دعا إليه المذهب الإنساني آنذاك. أمَّا في فرنسا فقد ظهر تيار الباروك في النصف الأوَّل من القرن السابع عشر (بين عامي ١٥٨٠ و١٦٥٠) وارتبط بأنواع مسرحية مُحدَّدة مثل التراجيكيوميديا* والرَّعُويَات*، ثم بدأ بالانحسار تدريجيًّا بسبب تأسيس الأكاديميَّات وقَرَضَ القواعد* الكلاسيكية اعتبارًا من ١٦٣٤.

عناصر الباروك في المَشْرَح:

يُمكن رصد جماليَّة الباروك في المسرح على مُستوى الثَّيْبَةِ الدرامِيَّة وعلى مُستوى الكتابة

Parody

Parodie

■ البارودي

انظر: المُحاكاة التهكمِيَّة

■ الباروك (مَشْرَح -)

Baroque theatre

Théâtre baroque

من كلمة barroco البُرتغاليَّة التي كانت تُستعمل في الأصل للدلالة على اللُؤلُؤة غير مُتَظَلِّمة الخواص، وصارت تُطَلَّق في القرن الثامن عشر والتاسع عشر على كُلِّ ما لا يَتَّحَدُّ بقواعد في مَجَال الفنون وخاصة العمارة والرَّسْم.

لا يُمكن تعريف الباروك كأسلوب جماليٍّ إلَّا في تناقضه مع الكلاسيكية* التي تَلَكَّه زَمَنًا. ويُعتَبَر الفرنسي رومان لوبيغ R. Lebègue أوَّل من قدَّم تعريفًا للباروك عام ١٩٤٢ حين اعتَبرَه «المَيلَ للحرِّيَّة في الأدب والرَّفْعُ عن القواعد والشُّعُور من الاعتدال وحُسن اللَّيَاقَة وعدم الاعتراف بالفصل بين الأنواع».

يُمكن أن نَجِد عناصر باروكية في تيارات ومدارس فَنِّيَّة مُختلفة مثل الرومانسيَّة* والدادائيَّة* والسرياليَّة*، وفي فُنون مُتَبعِدة زَمَنًا ومُكانيًّا ومثل الفَنِّ الهلنستي والفُوطي والفَنِّ الحديث، وفي مسرحيَّات الرُّوماني سينيكا Sénèque (٤-٦٥م) وكُلِّ مسرح القرن السادس عشر في إنجلترا وإسبانيا وإيطاليا وفي مسرح العَبَث*. ولم يَتَصرَّ الباروك على أوروبا فقط، فقد انتشر في روسيا وأمريكا الجنوبيَّة بتأثير من الإرساليَّات

Calderon (١٦٠٠-١٦٨١). وبذلك تُحمى الحدود بين العقل والجُنون، ويتم التشكيك بالحقيقة من خلال طرحها كسؤال (في مسرحية «الملك لير» لشكسبير لا يمكن تحديد إن كان لير عاقلًا أم مجنونًا، وتأتي الحقيقة دائمًا على لسان المجنون في هذه المسرحية). والتشكُّر في مسرح الباروك ليس مُجرد وضع قناع* يُخفي الهوية، وإنما هو أيضًا إخفاء لطبيعة العواطف مِنَّا. يعكس أزمة هوية، ويُعطي لبطل الباروك صفة التردد وعدم الثبات على موقف وعدم الإخلاص، على العكس من البطل الكلاسيكي تمامًا.

- اللاعقلانية:

يُطرح مسرح الباروك العالم من خلال تناقض ظاهره مع باطنه، ويتجلى ذلك دراميًا من خلال مُعالجة الأمور بشكل يتنافى مع العقل، لذلك تكثر فيه مشاهد السُحر والمُف و الجُنس والرؤى الميتافيزيقية وكُل ما هو عجائبي ولا معقول.

- التداخل بين الحقيقة والوهم ولعبة المرايا:

كما أنَّ الباروك هو تعبير عن تساؤلات حول ماهية العالم، فإنه في نفس الوقت تساؤل حول ماهية المسرح كعالم للخيال والإيهام* واللُعب*. يبدو ذلك جليًا من خلال بُنية المسرح داخل المسرح* ولعبة المرايا التي يَتَناها هذا المسرح، والتراكب بين الحقيقة والوهم الذي ينبع من تداخل عِدَّة مسرحيات معًا بحيث يصعب على المُشفر إدراك أبعاد كُل جزء على حدة. وأفضل مثال على ذلك هو مسرحية «المُمتلون»

للفرنسي جورج سكوديري G. Scudery (١٦٠١-١٦٦٧) ومسرحية «الإيهام المسرحي» للفرنسي بير كورنيي P. Corneille (١٦٠٦-١٦٨٤).

هذا التداخل بين الحقيقة والوهم يُعكس

المسرحية والعرض المسرحي. فالعرض المسرحي يحول طابع البهجة ويتميز بكثرة الجُذع المسرحية وبالطابع العجائبي إذ تكثر فيه مشاهد السُحر والقتل والمُف والدم، ويختلط فيه الجُذع بالمُضحك*، مِنَّا يُفني عن العرض وحدة الطابع. أما على مستوى الكتابة فالمسرح الباروكي لم يلتزم بأي قواعد كتابة، خاصة تلك التي بدأت المُطالبة بها في نفس الفترة. ففي نُصوص مسرح الباروك لا يوجد أثر لقواعد الوحدات الثلاث* التي ميزت المسرح الكلاسيكي (انظر الكلاسيكية) ولا لقاعدتي مُشابهة الحقيقة* حُسن اللياقة*. فالمكان في مسرح الباروك مُتنوع يتغير من فصل لآخر، والزمن يمتد على سنوات طويلة، والتحدث مليء بحِكَايات ثانوية لا تترابط دائمًا.

وللمواضيع التي يطرحها مسرح الباروك تأثيرها على البنية المسرحية من خلال الملامح المُتميزة التالية:

- الهشاشة والشك:

تأخذ المسرحية الباروكية مسارًا غير مُنظم وغير مُجانس، كما أنَّ البطل* يتنقل في داخلها من مُفاجأة إلى أخرى. وهو لا يسيطر على الأحداث التي تلاحق وتتداخل بحيث تبدو حياة الإنسان وكأنها خاضعة للصدف. كذلك تكثر الشخصيات وتختلط هوياتها وتُتغير بفعل الصدفة والتعريف وهذا ما يبدو بشكل واضح في أغلب كوميديات الإنجليزي وليسم شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦).

- التشكُّر والجُنون:

يُصل الشك بالبطل إلى حد طرح تساؤلات حول وجوده («نكون أو لا نكون» في مسرحية «هاملت» لشكسبير) وحول حقيقة ما يعيشه كما في مسرحية «الحياة حلم» للإسباني كالديرون

ظهرت للباليه في تطورها تنوعات منها:
- الأوبرا باليه *Opera Ballet*: وهو عرض يتألف من فصول لها موضوعات مستقلة تجمع بينها فكرة واحدة، والرقص فيها جزء هام إلى جانب الغناء، وهي التي أدت إلى ظهور باليه المحدث *Ballet d'action* التي يشغل الحدث فيها حيزًا هامًا.

الكوميديا باليه *Comédie Ballet*: ظهرت في القرن السابع عشر في فرنسا. وهي تجمع بين الكوميديا والباليه وأشهر مثال عليها مسرحية «البورجوازي النبيل» لموليير Molière (١٦٢٢-١٦٧٣).

الباليه الإيمائية *Ballet Pantomime*: وقد ظهرت في القرن الثامن عشر من محاولة إدخال مضمون درامي على الباليه من خلال حركات إيمائية يلعب فيها تمثيل الوجه دورًا هامًا في التعبير.

الباليه الكلاسيكية *Ballet Classique*: وتُسمى أيضًا الباليه البيضاء بسبب اللباس الأبيض التقليدي فيها، وهي عرض كان يُقدَّم في البلاط ويتألف من فصلين ويعتمد بصورة كلاسيكية وفيه حبكة وتطوّر درامي ويقوم على المحاكاة من خلال الحركة. تطوّر هذا النوع في مدارس الرقص الإيطالية في القرن التاسع عشر ثم في الأكاديمية الإمبراطورية للرقص في سان بطرسبرغ وفي موسكو في روسيا. ولذلك نجد مدارس مختلفة في أداء الباليه الكلاسيكية تستخدم أساليب متباينة أشهرها المدارس الإيطالية والفرنسية والروسية والدانماركية.

والحركة في الباليه الكلاسيكية حركة مُرمّزة، وهي تخضع ليقينة عالية وتتطلب تدريبًا طويلًا يبدأ من الطفولة المبكرة. وقد وُثقت هذه الحركات، وعلى الأخص خطوات الأرجل،

على آلة تلقى هذا المسرح الذي يكثر الإيهام بشكل متواصل بحيث يدخل المُخرج في لعبة الإيهام والمُمثل ويخرج منها بشكل دائم، ويبحث يصل إلى حالة من الشك بحقيقة وجوده ككيان ملموس، وبذلك تغيب المطابقة ويتحقق الإنكار*.

انظر: الأشكال المسرحية، المسرح داخل المسرح.

■ الباليه Ballet

Ballet

كلمة تُستعمل كما هي في كل اللغات، وأصلها في الفعل اللاتيني *balare* الذي يعني رقص. يمكن أن نجد أصول الباليه في الطقوس ثم في التحولات التنكّرية التي أخذت تتبلور في أوروبا اعتبارًا من القرن الخامس عشر والسادس عشر كفن من فنون البلاط (انظر عرض الأفعنة)، وفي عروض حكايا الجنيات *Féerie*.

والباليه التي خلقتها الأرستقراطية في بحثها عن اللّهُو كانت عروضًا مبهرة يُؤدّيها النبلاء بأنفسهم ويُتفرجون عليها. بعد ذلك صار يُقدّمها راقصون مُحترفون ضمن البلاط، وصارت فنًا قائمًا بذاته تبلور بشكله الخالص في فرنسا في القرن السابع عشر.

والباليه أقدم من الأوبرا* لكن تطورها كان أبطأ، وهما تشتركان مآ في طابع الفخامة الذي يَليَب على الأزياء والديكور* المُعقّد والمُكلف. وقد اكتسبت الباليه مع الزمن الكثير من الروامز* الخاصة بها.

تُعرف الباليه باسم مؤلّف الموسيقى وليس مؤلّف الحكاية رغم أنّ عروض الباليه كانت تستند عادة إلى نصوص مؤلّفين معروفين. أما مصمّم الرقصات فيها فيُدهى كوريغراف.

Russian Ballet

■ الباليه الروسيّة

Ballet Russe

فرقة رقص أسّسها راقص الباليه الروسي سيرج دياغلييف S. Diaghilev (١٨٧٣-١٩٣٩) في روسيا ثم انتقلت للعمل في فرنسا اعتبارًا من ١٩٠٩ حيث اكتسبت اسمها هذا.

تُعتبر أعمال فرقة الباليه الروسيّة رائدة لأنّها أزمت أسس الرقص الحديث من خلال تطوير قواعد الباليه* الصارمة؛ فقد أدخل دياغلييف الفناء على عروض الباليه وذلك في باليه «بوريس غودونوف» التي قدّمها في عام ١٩٠٧، ممّا ساعد في المُقابل على إدخال رقص الباليه في الأوبرا* فيما بعد.

كذلك يعود الفضل إلى مُصنّم رقصات الفرقة الكوريغراف ميشيل فوكين M. Fokine في تجديد اللغة التشكيلية لباليه من خلال تحقيق مُساهمة الجسد بأكمله في الرقص بعد أن كانت الحركات تُؤدّي باليدين والساقين فقط.

في عام ١٩١٧ حاول دياغلييف إدخال تقاليد الرقص الفولكلوريّ أو التقليديّ الروسيّ على الباليه، كما ربط فنّ الباليه بحركات الطليعة في الأدب والفنون آنذاك من خلال طلبه إلى أهمّ الرّسّامين والكتّاب والموسيقيّين والمُخرجين المسرحيّين أن يُساهموا في تحقيق عروضه، ومنهم الرّسّامون بابلو بيكاسو P. Picasso وبول غوغان P. Gauguin وجورج براك G. Bracque والمُوسيقي إيغور سترافنسكي I. Stravinsky، والكاثب جان كوكتنو J. Cocteau (١٨٨٩-١٩٦٣) والمُخرج أورليان لونييه A. Lugné-Poe (١٨٦٩-١٩٤٠) وغيرهم. لذلك تميّزت هذه العروض بأهميّة الديكور* والأزياء والبحث الجماليّ في الإخراج* لأنّ الغرض تحوّل إلى ما يُشبه اللوحة النّحية Tableau vivant التي تُشكّل

واكتسبت أسماء مُحدّدة دُوّنت اعتبارًا من القرن الثامن عشر، وهذا هو المعنى الأوّل للكلمة كوريغرافيا* أي تدوين حركات الجسد برّموز. وتسمية الباليه الكلاسيكيّة لا ترتبط بالكلاسيكيّة* كمدرسة لأنّ بعض الباليهات التي تنتمي إلى هذا النوع يمكن أن تأخذ طابعًا رومانسيًا. والواقع أنّ أشهر الباليهات الكلاسيكيّة المعروفة اليوم كُتبت في القرن التاسع عشر ومن أشهرها باليه «بحيرة البجع» (١٨٧٦) وباليه «الجمال النائم» (١٨٨٩) و«كسارة البندق» (١٨٩٢) للروسي بيوتر تشايكوفسكي P. Tchaikovsky.

عرّف القرن العشرون ردة فعل ضد الباليه الأكاديميّة التي تقوم على قواعد ثابتة، وقد تجلّى التطوّر الحديث للباليه في اتّجاهات مُتعدّدة أبرزها ذلك الذي دشته الباليه الروسيّة* والباليه السويديّة اللتان جعلتا من الباليه فنًا يجمع بين فنون مُتعدّدة مثل الرسم والموسيقى والأدب والرقص الفولكلوريّ. هناك أيضًا الباليه التجريديّة التي لا تعتمد حكيّة روائية ولا تقدّم مجموعة مُترابطة من الأفكار وإنّما تعتمد الحركات التجريدية.

أمّا الباليه الحديثة التي يُعتمّلها الفرنسيّ موريس بيجار M. Bejart والأمريكيّ مورس كوننغهام M. Cunningham فهي نوع من العروض تَمثي فيها الحدود بين الرقص التعبيري والباليه بمعناها الخالص (انظر الرقص والمسرح).

من أشهر فرق الباليه الكلاسيكيّة في العالم اليوم فرقة البولشوي الروسية وفرقة باليه مدينة نيويورك New York City Ballet.

انظر: الباليه الروسيّة، الرقص والمسرح، الرّسم والمسرح.

بعد أن عمل لفترة مع فرويد. لكنّ مورينو اختلف مع فرويد فيما بعد نظرياً أثناء وجوده في أمريكا حيث اعتبر أنّ الإنسان منذ ولادته يتطور بناءً على ضرورة هي «الدور» كقالب اجتماعي، وأن أسلوب المعالجة النفسية لا يُبنى على الكلام فقط وإنما على الفعل، ولذلك اعتمد مورينو المسرح كاسلوب للعلاج.

استلهمت الفرنسية ميربي مونو M. Monod أسلوب مورينو وابتعدت تمامًا عن مفاهيم فرويد، وأسست أول فريق المُحلّلين النفسيين في فرنسا عام ١٩٤٦.

بعد مورينو تطوّرت البسيكودراما بحيث صارت هناك مدارس مُختلفة وأساليب مُختلفة، لكننا نميز اتجاهين رئيسيين:

١- البسيكودراما التحليلية، وهي خلاصة تجمع بين أسلوب مورينو ونظرية فرويد في التحليل النفسي للعلاج.

٢- البسيكودراما ثلاثية الأبعاد Triadique، وهي تقاطع بين أسس ثلاثة هي البسيكودراما والعلاج النفسي وديناميكية المجموعة. يُعرف مورينو البسيكودراما بأنّه علّم «يستكشف الحقيقة بوسائل درامية»؛ وقد انطلق مورينو من مبدأ تمثيل الواقعة ضمن مجموعة (وهذا هو مبدأ ديناميكية المجموعة)، بدلاً من الكلام عنها كما في التحليل النفسي التقليدي، لأنّ تكرار الواقعة من خلال التمثيل يُساعد المريض على التخلص من الكبت وهذا ما يُطلق عليه في علّم النفس اسم «نظرية المَرّة الثانية».

والعلاج بالبسيكودراما يتم على مراحل وفي أماكن الحياة اليومية وليس في العيادة. وهو يقوم على ما يُسمى لعبة الأدوار *Jeu de rôles*. وغالبًا ما تتمّ الجلسات بالشكل التالي:

أجساد الراقصين وأزيائهم المُخطّط والألوان فيها (انظر الرُّسم والمسرح). كذلك فإنّ الموسيقى كانت فيها عنصرًا حيًّا وفعّالًا إلى جانب الحركة* والكوريوغرافيا* ممّا حقّق انسجامًا بين سائر الفنون، وجعل من عروض الباليه الروسية نوعًا من العُروض الشامل.

من أهمّ عروض الباليه الروسية مسرحيّة «استعراض ١٩١٧» التي كُتبت قصتها جان كوكو وألّف الموسيقى لها أريك ساتي E. Satie وقام بتصميم الملابس والديكور فيها ييكاسو واعتُبرت من العُروض السريالية* التي تركت أثرًا كبيرًا في المسرح الفرنسي.

انظر: الباليه، الرقص والمسرح، الرُّسم والمسرح، الكوريوغرافيا.

■ البسيكودراما

Psychodrama

Psychodrame

كلمة مُركّبة من Psycho وأصلها Psyche = الروح و Drama = الفعل. وهي تعني حرفيًا الدراما النفسيّة. أُطلقت تسمية بسيكودراما على شكل من أشكال المعالجة النفسيّة من خلال التقيّات المسرحيّة، وعلى استخدام المسرح كوسيلة تربويّة. أول من استخدم هذه التسمية هو الطبيب النفسيّ الرومانيّ مورينو J.L. Moreno (١٨٩٢-١٩٧٤) الذي وضع أسس استخدام المسرح في العلاج النفسيّ في كتابه حول البسيكودراما «Das Stegreiftheater» (١٩٢٣).

انطلق مورينو في طُرّحه للبسيكودراما من مفاهيم الفيلسوف الفرنسي هنري برجسون H. Bergson عن تيار الزّغي، ومن أبحاث عالم النفس النمساويّ سيغموند فرويد S. Freud في التحليل النفسيّ، ومن تجربة المسرح العفويّ* التي قام بها مورينو نفسه في فيينا في العشرينات

في مصر والسودان.

البيكودراما والمَسْرَح:

عندما صاغ فرويد نظريته في التحليل النفسي كانت هناك علاقة مُزدوجة ما بين المسرح وهذا العلم الوليد، فقد نَهَل فرويد لإثبات نظريته المادّة الأولى من المسرحيات المعروفة مثل «أوديب» و«هاملت». كذلك كان هناك تداخل ما بين بعض المفاهيم المسرحية ومفاهيم علم النفس مثل الإنكار والتَّمثُّل والإيهام الخ. واستمرّ الأمر كذلك مع أغلب الباحثين في مجال علم النفس والتحليل النفسي.

من جهة أخرى تَلازم ظهور البيكودراما في فيينا في العشرينات مع المُحاولات الهامة لتغيير المسرح وإعادةه إلى هدفه الأصلي. وقد أثرت البيكودراما على المسرح في كُلِّ الأشكال المسرحية اللاحقة التي تقرّض مشاركة الآخر، رغم أن بعض هذه الأشكال لا يُمكن ربطها أساساً بالبيكودراما، ومنها تجربة الفرنسي أنطونيان آر تو A. Artaud (١٨٩٦-١٩٤٨) وجيرزي غروتوفسكي J. Grotowski (١٩٣٣-). وتجارب مسرح الشارع وفرقة «الليفتن Living theatre» والبريد أند بابيت Bread and Puppet.

كذلك فإنَّ المسرحيين تَبَيَّهوا منذ القِدم إلى دور المسرح في كشف مَكُونات اللاوعي ولذلك نجد في بعض المسرحيات مشهد تقارب مع مفهوم البيكودراما في تأثيرها على الشخصيات، نذكر منها على سبيل المثال مشهد التمثيلين في مسرحية «هاملت» للإنجليزي وليم شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦) وكُلُّ المشاهد في مسرحية «الزواج» للفرنسي جان جينه J. Genet (١٩١٠-١٩٨٦).

١- يقوم بعض المرضى بارتجال مشاهد انطوائياً من تعليمات مُحَدَّدة تأخذ شكل سيناريو يُقدِّمه المُشرف على العمل، وهو غالباً طبيب نفسي يعمل مع فريق من المُحلِّلين النفسيين بالإضافة إلى وجود مُشرف دراميّ هو مدير اللعبة Meneur de jeu الذي يُعلِّق ويوجِّه. وأثناء خُلُق الدُّور، ومن خلال العلاقة مع الآخرين (أو مع الدُّمى في حالة الأطفال)، تَنَمُّ حالة التحويل والتحويل العكسي Transfert، ومن ثَمَّ التطهير.

يَنطَلِق موريو في تعريفه للتطهير من أرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢ ق.م)، لكنّه يربطه ببدايات المسرح وبأصوله الطقسية ويُحاول أن يقترب من التطهير الذي يَحْصُل في الطَّقْس. والتطهير في هذه النُظْية هو بالنتيجة إزالة طابع الأزمة عن المشكلة أكثر من كونه تطهيراً من الأهواء بالمعنى الارسطاطلي للكلمة. كذلك تَسْتَد عملية البيكودراما إلى مفاهيم مسرحية أخرى مثل المُحاكاة والتَمثُّل والدُّور ومفهوم التكرار (عندما يُعيد الإنسان تَمثُّل الواقعة يَتَغَلَّب على الأزمة ويَصْبِح سيِّد الموقف).

البيكودراما والنَّفْس:

على الرُّغم من الاختلاف في النشأة والمسار وشكل المُمارسة بين البيكودراما والنَّفْس، إلّا أنَّ هُناك بعض نقاط الالتقاء بينهما في الجُوهَر. فأغلب الطُّقوس القديمة لدى الشعوب البدائية يُمكن أن تُنَمَّذ شكلاً من أشكال البيكودراما العفوية (الشامانية والزار ورقصات القودو Vaudu في هايتي وإفريقيا)، كذلك فإنَّ بعض هذه الطُّقوس تُهَوِّل أساساً إلى تَخْلِيص العرَضى من مُعاناة نفسية وفيزيولوجية عن طريق المُمارسة الجسدية، وهذا ما نَجِدُه على الأخص في الزار

البطل الذي ينتمي إلى عامة الشعب في الدراما* والميلودراما* في القرن التاسع عشر. وقد استمرت السينما الأمريكية مفهوم البطل بهذا المعنى فجعلته ذلك الذي ينتصر دائماً على «الأشرار» في أفلام رعاة الأبقار التي سادت في النصف الأول من هذا القرن.

في بعض الأحيان كانت تسمية البطل تدلّ على الشخصية* الرئيسية في العمل الأدبي، وفي أحوال أخرى صار مفهوم البطل لصيقاً بمفهوم النجم حتى صار هناك تقاطع بين الدور الأول وبين الشخصية* الأمامية *Protagoniste* التي تلعب الدور الرئيسي في الحدث.

في بعض الأنواع* المسرحية التي تقوم على مفهوم البطل، يكون هو الشخصية التي تتركز عليها عملية التمثيل*، ومن ثمّ التطهير*، ذلك أن البطل هو دائماً شخصية متميزة تحول صفات تأثير إعجاب المُفرّج*، ومن ثمّ تستدعي الحُوف* والشفقة* لديه.

ميّز الفيلسوف الألماني هيجل *Hegel* (١٧٧٠-١٨٣١) في كتابه «علم الجمال» بين ثلاثة نماذج للبطل رَبطها بطبيعة العائق* الذي يواجهه في سعيه، وذلك من خلال تمييزه لثلاث جُنب أو مراحل تاريخية وجمالية في تاريخ الشعوب:

- البطل المَلحمي *Héros épique* الذي يُصارع قوى الطبيعة (عواطف خارجية) فتغلبه أو تسحقه، وهذه هي حالة البطل عند هوميروس *Homère* على سبيل المثال.

- البطل المأساوي *Héros tragique* الذي يحول رغبة أو أهواء (عواطف داخلية) تقضي عليه، وهذه هي حالة البطل في أعمال الإنجليزي وليام شكسبير *W. Shakespeare* (١٥٦٤-١٦١٦) والفرنسي جان راسين

لكنه يجب التمييز ما بين المسرح الذي يعتمد على طرح صراع* له بُعد نفسي ويتوضع في الشخصية*، وبين البيكودراما كتيقنية علاجية، وبين المسرح الاحتفالي/الطقسي* الذي يهدف إلى خلق علاقة تواصل* من نوع مُعين مع الجمهور*، لكنه لا يرمي إلى تحقيق علاج ما، كما في عروض آرتو وغروتوفسكي، إذ لا يمكن أن تُعتبر البيكودراما شكلاً مسرحياً بأيّ حال من الأحوال لأنّ جوهرها وغايتها يختلفان عن جوهر وغاية المسرح رغم أنهما يستندان إلى نفس المفاهيم.

انظر: المسرح العفوي، التطهير.

■ البطل

Hero

Héros

البطل في الميثولوجيا هو الكائن الخارق الذي يختلف بتفوقه عن عامة البشر، وقد عُرفت شخصية البطل في كلّ الحضارات القديمة وعُدّت على الدوام الآداب والفنون وعلى الأخصّ الأساطير والملاحم والسيرة الشعبية والآداب الشفوية والنصوص المسرحية.

وكلمة البطل في اليونانية *Hérôs* كانت تعني في البداية القائد المُحارب أو الشخصية المُنحيرة من الآلهة، وهو نصف إله أو إنسان مؤله، فيما بعد صارت الكلمة تدلّ في الأدب المكتوب والشفوي على نوعية من الشخصيات ذات قيمة عالية مُختلفة عن عامة البشر وأحياناً خارقة في اتجاهين مُما القيمة الاجتماعية والانتماء من جهة، والقيمة الذاتية أي الصفات والقناعات الشخصية من جهة أخرى. في بعض الحالات تجمع شخصية البطل بين هاتين القيمتين، وهذه حالة البطل الكلاسيكي في القرن السابع عشر، أو لا تحمّل إلا واحدة منهما فقط، وهذه حالة

J. Racine (١٦٣٩-١٦٩٩).

- البطل الدرامي Héros dramatique الذي يجمع في ذاته صفات النوعين السابقين ويكون بذلك خلاصة عنهما، وهو يتميز بمواجهته لنوعين من العواطف: خارجية (ظروف اجتماعية قاهرة، شخصية مُسلّطة إلخ) وداخلية (الأهواء أو الرغبة) وهذه حالة البطل عند الكاتيين الفرنسيين بيير كورني P. Corneille (١٦٠٦-١٦٨٤) وفيكتور هوغو V. Hugo (١٨٠٢-١٨٨٥) على سبيل المثال.

البطل والكتابة المسرحية:

تطوّر معنى البطل واختلف أسلوب تقديمه عبر التاريخ في الفن والأدب بحيث كان لكلّ جنس من الأجناس ولكلّ نوع من الأنواع صورته الخاصة عن البطولة، بل إنّه من الممكن قراءة تاريخ المسرح عبر تطوّر مفهوم البطل:

- استعارات التراجيديات اليونانية مفهوم البطل من الأساطير والمخرافات والملاحم وطرحته بحيث يوافق الهدف التطهيري من خلال التمثيل بشخصيات تحيل صفات مُتميّزة لكنها تقترب الخطأ المأساوي. وقد تشكّلت صورة البطل تبعاً لنوعية المواضيع التي تطرّقت إليها التراجيديات اليونانية ولطبيعة المحاكاة* كما ذكرها أرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢) في «فن الشعر» حين قال أن المحاكين «إنما أن يكونوا خيراً من الناس الذين نعهدهم أو شراً منهم أو مثلهم» (فن الشعر الفصل الثاني)، و«التراجيديات هي محاكاة لإناس أفضل ممّا نعرف» (فن الشعر الفصل الخامس عشر).

أمّا في الكوميديا* فقد غاب مفهوم البطل، وحين تحدّث أرسطو عن هذا النوع اعتبره «محاكاة للأدنياء» دون أن يعني بذلك وضاعة

الخلق وإنّما التوصل إلى خلق المُضحك*. وقد ظلّ هذا التمييز سائداً لفترة طويلة وعلى الأخص في الأشكال الشبيهة المُضحكة.

تعتبر الأعمال الكلاسيكية الفرنسية النموذج الأوضح في طرح مفهوم البطل بسبب مُعالجتها لنوعية مواضيع نموذجية قائمة على البطولة وتدور حول فئة مُحددة من الشخصيات (ملوك ونبلاء). والصورة التي يظهر عليها البطل في هذه النوعية من الكتابة مُحددة، فهو شخصية تشكّل بطولتها من مرجعيتها في الواقع ومن وظيفتها وصفاتها (الشباب والجمال والالتزام بالواجب والفكرة على التعامل مع الآخرين)، وتتلازم هذه الصفات مع وجود البعد المأساوي* الذي يؤدي للتطهير. أمّا الكوميديا الكلاسيكية فقد حافظت على نفس الصفات مع غياب البعد المأساوي، فالبطل موجود من خلال الشخصية الشابة الأولى *Jeune premier* وهي غالباً الشاب أو الشابة التي يتّيم التعاطف معها وتتميّز عن الشخصيات الأخرى الرئيسية التي تُتقد وتُعتبر سلبية، وهذا ما نجده في أغلب كوميديات الفرنسي موليير Molière (١٦٢٢-١٦٧٣).

تشكّل الدراما الإليزابيثية التي تأثرت بالتراجيديات الرومانية أكثر من تأثرها بالتراجيديات اليونانية النموذج المغاير في طرح مفهوم البطل بسبب اختلاف مفهوم المأساوي فيها. فعلى الرغم من وجود المرجعية الاجتماعية التي تُحدّد انتماء البطل (ملك أو أمير) إلا أن البُعد الذي يتحدّد بمقدّره وصفاته غالباً ما يكون مقصّواً أو غائباً. فقد طرّح البطل في ضِعفه وإصراره على الخطأ، ولذلك فإنّه من الصعب تحديد الصفات التي تُعطي البطل صفته البطولية.

تغيّر المنظور إلى مفهوم البطولة والبطل مع تغيّر طبيعة الشخصيات التي صار المسرح

الكثافة الإنسانية، وهذا ما نجده في شخصيات الإيطالي لويجي بيرانديللو L. Pirandello (١٨٦٧-١٩٣٦) والسويسري فردريك دورنمات F. Dürrenmatt (١٩٢١-١٩٩٤) والإيرلندي صموئيل بيكيت S. Beckett (١٩٠٦-١٩٨٩) والفرنسي آرثور أداموف A. Adamov (١٩٠٨-١٩٧٠)، وكل شخصيات مسرح القَبْ* ومسرح الحياة اليومية*.

انظر: الشخصية، العائق.

Constructivism

البنائية والمنسج

constructivisme

تسمية مأخوذة من كلمة البناء Construction.

والبنائية في الأساس أسلوب ابتدعه الرسّام الروسي تاتلين Tatlin عام ١٩١٥ وأطلقه في مجموعة لوحات أسماها «بناء»، ثم صارت توجّهاً فنياً طال الرسم والنحت والعمارة والفنون التطبيقية وكان له أثره في تطوير الديكور المسرحي.

انتشرت البنائية في روسيا بين ١٩١٩ و١٩٣١ أي في زمن الثورة البلشفية، لذا بدت وكأنها مُرتبطة بأفكار هذه الثورة وبالتغيرات الهائلة التي أحدثتها الثورة الصناعية: فقد طرحت البنائية شعار مَوْت الفَنّ ونادت بإبراز الوظيفة النفعيّة للأعمال الفنيّة، خاصّة حين طُبِّحت على عمارة الأبنية وعلى شكل الأثاث والأدوات المُستعملة في الحياة اليومية؛ وبذلك تُعتبر البنائية توجّهاً مادياً بحثاً يتناقض مع ما هو ميتافيزيقي وما هو مُتخيل.

حَمَل الفنان الروس تجاربهم البنائية معهم إلى ألمانيا حيث ارتبطت هناك بالأبحاث المعمارية والمسرحية التي طرحتها حركة

يطرحها، ومع تغيّر المواضيع التي يُطرح إليها. ففي الدراما البورجوازية *Drame bourgeois* صار بطل المسرحية من الطبقة البورجوازية، وفي الدراما التاريخية *Drame historique* والميلودراما في القرن التاسع عشر صار هناك ما يعرف باسم البطل الجماعي الذي يُمثّل الشعب.

البطل المُضادّ والأبطل: Contre-héros et

Anti-héros

نَجِدُ البطل المُضادّ *Contre-héros* في المسرحيات التي يكون فيها العائق خارجياً يتجلّى بالشخصية المُعارضة *Antagoniste* التي تقف ضدّ البطل وتُجاوبه. والبطل المُضادّ هو شخصية لا يتمّ التمثّل بها. من الأمثلة الهامة على البطل المُضادّ شخصية ثيسوس التي تقف ضد هيبوليتس في مسرحية «فيدرا» لراسين، وكريون الذي يقف ضد أنتيغونا في مسرحية «انتيجونا» لسرفوكلس Sophocle (٤٩٥-٤٠٥ ق.م)، وطروطوف أو الأب أورغون مُقابل الشباب العاشقين عند مولير.

في المسرح الحديث حيث طال التغيير الجذريّ مفهوم الشخصية، تحوّلت الشخصية الرئيسيّة في أحيان كثيرة لحالة مُعاكسة تماماً لمفهوم البطل، وهذا هو الأباطل *Anti-héros* الذي نجده في المسرح التعبيريّ في ألمانيا ولاسيّما مسرح الألمانين برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) الذي يلوّز شخصية الرّجل الصغير أو العاديّ *Petit homme* الذي لا يحول أيّة صفة من صفات البطولة.

في مرحلة لاحقة، وعندما طرح المسرح الحديث تساؤلات حول الهويّة الإنسانية بشكل عامّ غاب مفهوم البطولة تماماً. بالمقابل طرح المسرح نماذج لشخصيات هامشيّة أو تُعزّر إلى

من أبرز العروض التي حقّقها ميرخولد في هذا التوجّه عام ١٩٢٢ عرض مسرحيّة «المخدوع البديع» للكاتب البلجيكيّ فرناند كرومليّنك F. Crommelynck (١٨٨٦-١٩٧٠)، والعرض الذي أعده تايروف في ١٩٢٣ عن نصّ «ذلك الذي يُسمّى خميس» للكاتب الإنجليزيّ جيلبرت كيث شيبسترون J. Chesterton (١٨٧٤-١٩٣٦).
انظر: البيوميكانيك.

■ البنيويّة والمُصرّح Structuralism

Structuralisme

البُنية في اللغة العربيّة هي ترجمة لكلمة structure المأخوذة من اللاتينية structura = البناء.

والْبُنية هي كُلُّ مُتكامِل (مهما كان نوعه) مُؤلّف من عناصر مادّيّة أو مُجرّدة لها ملامح مُختلفة، لكنّها تُنظّم فيما بينها في علاقة ما تتجلّى في تكوين القمَل Composition وتُشكّل نظامًا أو نسقًا يُعطي المعنى الشامل للعمل. ومعنى الجزء يتولّد من علاقته بمعنى الكلّ.

اكتسب البحث حول البُنية أهميّة مع تطوّر المنهج البنيويّ Structuralisme الذي أحدث تغيّرًا جذريًا في العلوم الإنسانيّة اعتبارًا من العشرينات في هذا القرن، وتطوّر في اتّجاهات مُختلفة منها الفلسفة وعلم النفس والأثروبولوجيا وغيرها. وقد تمحور التحليل البنيويّ حول البحث عن العلاقة التي تُربط بين مُختلف المستويات التي تُشكّل المادّة موضوع البحث من جهة، وبين العناصر المُختلفة لهذه المادّة من جهة أخرى.

جدير بالذكر أنّ الدراسات البنيويّة في مجال الأدب والفن ركّزت البحث على لغة العمل

الباهاوس Bauhaus، وإلى تشيكوسلوفاكيا وبولونيا حيث أخذت توجّهًا خاصًا. كذلك تزامنت البُنانيّة كاسلوب مع ظهور مفهوم البُنية Structure الذي تطوّر في مجالات عديدة منها علم اللسانيّات وعلم الإناسة.
ومع أنّ البُنانيّة انحسرت كحركة في الثلاثينات إلا أنّ تأثيرها في المسرح ما زال مُستويًا.

البُنانيّة في المِصرّح:

تندرج البُنانيّة ضمن تيارات التجريب* في المسرح. لكنّها لم تؤثر على الكتابة المسرحيّة وإنّما انحسرت في الإخراج* والديكور*. فهي أسلوب في التعامل مع الحُشبة* والفضاء* المسرحيّ الذي يتشكّل عليها من خلال استخدام المصاطب والأدراج المُتحرّكة والجبال والمُعلّات بدلًا من الأكسوارات والأغراض والمناظر الترسومة، وهذا ما اصطّلح على تسميته الديكور المُؤسلب أو الشُرطيّ.
كذلك كان للبُنانيّة تأثيرها على المُمثّل* الذي تحوّل إلى جزء من مُكوّنات الديكور من خلال التشكيلات الجماعيّة المدروسة مشهديًا، وعلى الحُرّكة* وشكل الأداء* المُستوحى من الآلة (انظر البيوميكانيك).

ظهرت تأثيرات البُنانيّة في ديكور المسرح في روسيا بفضل المُخرِجين ألكسندر تايروف A. Tairov (١٨٨٥-١٩٥٠) الذي كان أوّل رَجُل مسرح يطلب من فنانين تشكيليّين ومعماريّين أن يُصنّمو له ديكور مسرحيّاته، وفسيقولوج ميرخولد V. Meyerhold (١٨٧٤-١٩٤٣) الذي رفض الأسلوب الواقعيّ في الديكور وقصّل استخدام مُكوّنات تتألّف من خطوط وحجوم شهديّة مُختلفة ليُبناء منظر عام له طابع تجريديّ.

هذا النوع من التحليل يتجاوز دراسة كُلِّ مُكوِّن على حِدَةٍ - كما كان الأمر في الدِّراسات التقليدية -، إلى توضيح المُكوِّنات المسرحية ضمن مُخطَّط عام يأخذ بعين الاعتبار العلاقة التي تربط بين مُختلف مُكوِّنات العمل الدرامي. وقد سمح ذلك بتخطي الدراسة التقليدية التي تَبَحِّث في كُلِّ عُنصر على حِدَةٍ على ضِوء المعايير التي يقرِّضها النوع المسرحي. وأدى ذلك إلى إمكانية الربط بين أعمال تنتمي إلى فترات زمنية مُباعدة، وبين أنواع* وأشكال* مسرحية مُختلفة مكونة بأساليب مُتباينة. (انظر شكل مُفتوح/شكل مُغلَق). على الصعيد العملي، كانت للدِّراسات البنيوية أهميتها في الممارسة المسرحية، إذ أَدَّى العمل الإخراجي تحوَّل من مُعْجَد نقل وتصوير للنص إلى صياغة للعلاقات المُكوِّنة للعمل عبر التشكيلات على الخشبة أو السينوغرافيا* أو الديكور* أو نظم الألوان إلخ. ففي مسرحية «فيدرا» للفرنسي جان راسين J. Racine (١٦٣٩-١٦٩٩) التي قَدَّمها عام ١٩٧٥ المُخرج الفرنسي ميشيل هيرمون M. Hermon (١٩٤٨-)، جاء الديكور على شكل مناعة يُعبِّر عن فكرة الضياع ويُجسِّد العلاقة بين الشخصيات؛ وفي مسرحية «مفاجأة الحب» الثانية للفرنسي بير ماريفو P. Marivaux (١٦٨٨-١٧٦٣) التي قَدَّمها المُخرج الفرنسي دانييل ميزغيش D. Mesguish (١٩٥٢-) في دمشق عام ١٩٩٤، كانت أرضية المسرح تُمثِّل رُقعة شِطرنج، وفي هذا تجسيد لعلاقة التنافس والسُّجال بين الشخصيات التي تقوم عليها بُنية المسرحية.

التحليل البنيوي والتحليل الدراماتوجي:

يتقاطع التحليل البنيوي بشكل ما مع الدراسة

وعلى النص في حد ذاته مع استبعاد ما هو خارج عنه مثل حياة الكاتب والسياق التاريخي للكتابة، وهو ما كان نقطة انطلاق الدِّراسات التقليدية. لكن على الرغم من أهميته ذلك التوجُّه الجديد في إغناء طريقة البحث المنهجي، فإننا نلاحظ اليوم عودة نحو ربط العمل بالسياق الذي كُتِب فيه من جديد، أي إلى تخطي أطر التحليل البنيوي التقليدي.

التحليل البنيوي في المسرح:

استفادت الدِّراسات البنيوية المُطبَّقة على المسرح من الأبحاث البنيوية في مجال الأدب، وعلى الأخص تلك التي تتطرق لبُنية العمل السردّي. من أهم هذه الأبحاث كتاب «مورفولوجيا الحكاية» لفلاديمير بروب V. Propp والدلالة البنيوية* لألفريداس غريماس A. Greimas، وبُنية النصّ الفنّي* ليوري لوتمان Y. Lotman. وقد أدَّى تطبيق هذه الدِّراسات البنيوية في مجال المسرح إلى حدوث تغيُّر جذريّ في طريقة تحليل العمل المسرحي: فقد سمَّح ذلك بسبر مُستويين مُختلفين في العمل هما البُنية العميقة *Structure profonde* والبُنية السطحية *Structure de surface*، وبرَّضد ديناميكية صراع القوى على مُستوى البُنية العميقة من خلال رسم نموذج القوى الفاعلة* (كما يتم في تحليل أيّ عمل سردّي). أمّا على مُستوى البُنية السطحية فيتم ذلك من خلال المُكوِّنات الظاهرة للعمل في خصوصيته المسرحية، أي طبيعة تراكيب مفاصل الحدث في المسرحية وتسلُّسه من البداية إلى النهاية، وميرورة الحكاية* وشكل تقطيعها والشخصيات والقيمة* والصُّور إلخ، ويتقضي العلاقة بين هذين المُستويين.

المسرح بإعادة النظر بالقناعة السائدة منذ مُنْظَرِي الدراما الكلاسيكية وحتى الفيلسوف الألماني فرديك هيجل Hegel (١٧٧٠-١٨٣١) والتي تقول أن هناك بُنيةً دراميةً نموذجيةً وعامةً. فقد طُرحت قراءة جديدة تُعَتَبَر أن العلاقة بين الشكل والمضمون علاقةً مُنْطَوِّرةً ومُتَغَيِّرةً وبُجْدَلِيَّةً؛ فَكُلُّ تَغْيِيرٍ فِي المضمون يَسْتَدْعِي شكلًا خاصًا به، وهذا ما يَتَبَيَّن شكل يُفَرِّز مضمونًا خاصًا به، وهذا ما يَتَبَيَّن الباحث الألماني بيتر زوندي P. Zondi في كتاب «نظرية الدراما الحديثة» (١٩٥٦) عندما أظهر أن التغيرات التي طالت دراما القرن التاسع عشر كانت انعكاسًا للتحوُّلات الأيديولوجية التي حدثت في تلك الفترة.

من هذا المنظور يُمكن تَفْسِير التغير الجذريّ الذي أحدثه الألماني برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) في المسرح، لأن التغير في بُنية ومضمون العمل المسرحيّ لديه استدعى البحث عن شكل مسرحيّ جديد هو المسرح المَلْحَميّ*.

انظر: نموذج القوى الفاعلة، شكل مَفْتُوح/ شكل مَغْلَق.

Burlesque

■ البورلسك

Burlesque

من الإيطالية Burla التي تعني مَزْحَة. تُسْتَعْمَل كلمة بورلسك اليوم كصفة للأسلوب أو الطابع الساخر في الأدب والفن بشكل عام، ولكُلِّ ما يُثير الضحك من خلال المُبالغة والتناقض بين وَهْجَة الأسلوب وأَهْمِيَّة ومَوْزُن الشخصيات والمواقف. وهو في المسرح والأدب قَبِيح بالكاريكاتور في الرسم لأنه يَتَعَمَد التضخيم والتشويه بهدف إثارة الضحك، وبذلك

الدراماتورجية* للعمل المسرحي، لكنّه يُشكِّل إغناء لها في نَفْس الوقت. فالدراسات الدراماتورجية التقليدية كانت تُنْظَر إلى تكوين العمل من خلال مجموعة عناصر تُدْرَس كُلُّ منها على حِدة مثل المُقَدِّمة* والمُعْدَة* والخاتمة* والشخصيات إلخ، وهي العناصر التي ذَكَر أرسطو أنها تُكوِّن التراجيديا*. أما التحليل البُنيوي فيُستَنتج العلاقات التي تُربط هذه العناصر ويُطلِّعها من هذا المنظور. وتُعَتَبَر دراسة الباحث الفرنسيّ جاك شيرير J. Scherer في كتابه «الدراماتورجية الكلاسيكية في فرنسا» (١٩٥٠) من الدراسات التي مَهَّدت لِلرُّبُط بين هذين القَتَهَجَيْن في التحليل. فقد استنتج شيرير من خلال تحليل عدد كبير من الأعمال الكلاسيكية الفرنسية الوجود الدائم لِمُسْتَوَيَيْن بُنيويَيْن حَدَّدَهُما على الشكل التالي:

١/ البنية الخارجية أو الظاهرة، وهي الشكل الذي يأخذه العمل المسرحي من خلال الالتزام بأعراف الكتابة (شكل تقطيع* المسرحية والالتزام بوحدة المكان إلخ)، وبالضُرُورات النَحْصِيَّة لِلتَرَضِّ وبِالعَلاقة التَرَضِّ بِالْجُمْهُور* (انظر قاعدة حُسْن اللَّيَاقَة).

٢/ البنية الداخلية، وهي العناصر التي يَتَوَقَّع عندها الكاتب قبل أن يُشْرِع بِصِيَاغة العمل المسرحي، وتُشَمِّل وَحدة الزمان وَوحدة الفعل وتَطَوُّره وطبيعة الشخصيات والعائق*، أي مضمون العمل والعلاقة بين مُخْتَلِف أَجْزَائِهِ من منظور قاعدة مُشَابَهَة الحَقِيقَة* على مُقْتَضَى الضَّرُورة والاحتمال.

البُنية الدرامية وعَلاقة الشُّكْلِ بالمضمون:

- في مَجَال العَلاقة بين الشكل والمضمون، سَمَحَت الدِّراسَات البُنيويَّة المُطَبَّقة على

يُمكن أن يكون أحد مُكوّنات الغروتسك*.

يقوم البورلسك كأسلوب إضحك على قَلْب كُلِّ دَلالات العالمِ المعروف في العمل الأدبيّ أو الفنيّ، فالمشاكل النافذة تُعالج بشكلٍ جَدِّي، والمشاكل الجَدِّيّة تُعالج بشكلٍ تهكّميّ. وبذلك يقترب البورلسك من مفهوم المُحاكاة التهكّميّة* Parodie ذات الطابع التقدّي، أو يُستخدَم لشرح أفكار هامّة وخطيرة من خلال السُخرية فيكون نوعاً من التورية. كذلك يقترب البورلسك من صِفة الطولويّ المُضحك Héroï-comique التي تُطلَق على أعمال تستقي مواضيعها من الملاحم والتراجيديات والأوبرا* والميلودراما* لكنها تُضفي طابع الجَدِّيّة والأهميّة على مُغامرات وتصرّفات شخصيات وضيعة ومُضحكة (عندما يتصرّف الخادم وكأنّه سيد) ومِمّا يُوَدّي إلى تعارض مُسل بين أهميّة الأسلوب ووضاعة الفعل.

ولكلمة بورلسك في المسرح مدلولات واستعمالات تختلف من بلدٍ لآخر:

- ففي فرنسا شكّل البورلسك نوعاً مسرحياً مُحدّداً خلال القرن السابع عشر حيث كان رَدّة فعل على الحَذَلقة Préciosité في الأدب، وأشهر الأعمال في هذا المجال مسرحيّة الفرنسي بول سكارون P. Scarron (١٦١٠-١٦٦٠) «فرجيل المقتنع» (١٦٤٨) التي سخر فيها من ملحمة الإنيادة الرومانيّة الشهيرة.

- في إنجلترا أُطلقت تسمية البورلسك في القرن الثامن عشر على مسرحيّة هيجانيّة تستند غالباً إلى عمل دراميّ شهير مُعاصر وتكون مُحاكاة هزليّة له. من أهمّ الأعمال في هذا المجال «أوبرا الشّعافين» (١٧٢٨) لجون غاي J. Gay (١٦٨٥-١٧٣٢) التي تُعتبر مُحاكاة هزليّة للأعمال الموسيقيّة الجادّة والمُعاصرة لها،

ومسرحيّة «حياة وموت توم تومب العظيم» (١٧٣٠) التي كتبها هنري فيلدينغ H. Fielding (١٧٠٧-١٧٥٤). كذلك تُعتبر مسرحيّة «النقاد» (١٧٧٩) لريتشارد شريدان R. Sheridan (١٧٥١-١٨١٦) المُعبر الأساسي عن هذا الشكل المسرحيّ لأنّه هزاً فيها من الدراما العاطفيّة الشائعة في عصره. ومن تطوّر البورلسك الإنجليزي ظهر نوع جديد هو البورليتا*.

في نهاية القرن التاسع عشر، مع ازدياد عدد الجمهور الذي يرتاد المسارح وانخفاض مُستوى ثقافته، حافظت عروض البورلسك على طابعها الشعبيّ لكنها فقدت خصوصيّتها كمحاكاة تهكّميّة للأعمال الأدبيّة لجهل الجمهور بهذه الأعمال.

اختفى البورلسك كشكل مسرحيّ في إنجلترا مع بداية القرن العشرين، لكنّ عناصره ظلّت موجودة على شكل اسكتشات قصيرة في المسارح الاستعراضية التي تُقدّم مُعارضة هزليّة لمسرحيّات شكسبير أو لبعض المسرحيّات التي تُلاقي نجاحاً في لندن في نفس الفترة.

- في أمريكا يُعتبر البورلسك نوعاً من أنواع غرض المُنوعات* له طابع الإثارة الحيّية انتشر في مُنتصف القرن التاسع عشر، وكان في البداية يُقدّم للرجال فقط. يجمع غرض البورلسك الأميركيّ بين الموسيقى والرّقص والغناء، وهو عرض خفيف يَحْتوي على مونولوجات واسكتشات ضاحكة وألعاب بهلوانيّة وألعاب خِفّة وأغان عاطفيّة خفيفة وفقرة تتضمّن هجاء سياسيّاً أو مُعارضة هزليّة لمسرحيّة مُعاصرة تُلاقي نجاحاً في نفس الفترة. في عام ١٩٣٠ دخلت على غرض البورلسك فقرات التعرّي Strip-tease لجذب الزبائن بعد أن مرّقهم السينما، وصارت هذه

مُثَلِّي السينما على الأخص، وفي بعض فقرات المُنوَّعات الخفيفة كالتي اشتهر بها المونولوجيست أحمد غانم في مصر.

في المسرح العربي نجد مثالا واضحا على يقينية البولسك في مسرحية «يعيش يعيش» للأخوين عاصي (١٩٢٣-١٩٨٦) ومنصور رحباني (١٩٢٥-) التي تُعالج بشكل ساخر موضوع الانقلابات السياسية في الوطن العربي، ومسرحية «نزل السورور» لزياد رحباني (١٩٥٦-) التي تُقدِّم مُعارضة هزلية لموضوع الثورة والثوار. انظر: الغرونسك، المضحك.

■ البوليتا

Burletta

Burletta

من كلمة *buria* التي تعني مزحة.

نوع من المسرح الغنائي* يمكن مُقارنته بالآوبريت* والأوبرا المُضحكة* وبالإكستراغانزا*. وقد تولَّدت البوليتا عن البولسك* الإنجليزي اعتبارًا من عام ١٧٥٠.

في الأصل كانت البوليتا مسرحية هزلية أو تحتوي على الموسيقى والغناء. لكن التسمية صارت في مُتَصف القرن التاسع عشر تدلُّ على مسرحيات تحتوي على خمس أغاني على الأقل في كُلِّ فصل من الفصول. ومن العوامل التي أدَّت إلى ظهور البوليتا اضطراب أصحاب المسارح الشعبية غير المُرخَّصة لإدخال الأغاني أو الفواصل الموسيقية أو الرُّقصات الفردية على أيَّة مسرحية حتَّى ولو كانت تراجيديا لوليم شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦) لِيَتِمَّكَونَا من عَرْضها دون أن تَطالهم قَرارات المَنع.

من أشهر الأمثلة على البوليتا عَرْض «توم وجيري» أو الحياة في لندن* للإنجليزي بيرس

الرُّعوض من اختصاصات مسارح برودواي في نيويورك (انظر البولفار)، ثم فقدت أهميَّتها تدريجيًّا قَبْل أن يَطالها المَنع بشكل نهائي في نيسان ١٩٤٢.

البولسك في السينما:

تولَّد عن البولسك شكل سينمائي هزلي يُطلق عليه اسم الكوميديا البولسكية *Comédie burlesque* يستند على الإضحاك من خلال اللَّامعقول والمُفاجئ. والمواضيع التي تَطرحها الكوميديا البولسكية تُحدِّد بناءً على موقف أساسي هو رفض السائد وعدم إمكانية تأقلم الفرد مع العالم، فَيَجَسَّد المُمثل/المُهرِّج* يبدو وكأنه قَدَّ يُقلِّه، وتبدو تصرُّفاته لا معقولة تتعارض مع أخلاقيات المُجتمع. كذلك سمحت التَّقنيات البصرية في السينما الصامتة الفرنسية والأمريكية بتطوير وصفات إضحاك *Gags* تولَّدت عن البولسك، وكانت مُستقاة من فنِّ المهرِّجين والبهلوانات والميوزيك هول*.

نجد البولسك بشكله الواضح في أفلام الفرنسي جاك تاتي J. Tati والأميركي باستر كيتون B. Keaton والشناتيني لوريل وهاردي Laurel et Hardy والأخوة ساركس Marx Brothers وشارلي شابلن C. Chaplin الذي عالج في أفلامه المواقف الصعبة والجديَّة بتصرُّفات تافهة في حين أعطى الأهمية والقَّامة للمواقف العاوية.

تطوَّر البولسك مع دخول الكلام على السينما وعلى الأخص الأمريكية والإيطالية فصار له بُعْد آخر أكثر عُمقا يَرْتَبط بِظُرُوف الحياة الاجتماعية في فترة الأزمات الاقتصادية في المُجتمع الصَّناعي.

في البلاد العربية تجلَّى البولسك في أداء

إيغان P.Egan التي عُرضت في عام ١٨٢١. انظر: البولسك، الإكسترافاغانزا.

■ البولفار (مَسْرَح -) Boulevard

Théâtre de Boulevard

مُصطلح يُطلق اليوم على عَرْض اجتماعي خفيف يهدف إلى التسلية ويُحقّق الربح ولذلك يُوصَف أحيانًا بالمرسح التجاري*. ونختلط تسمية مسرح البولفار أحيانًا مع القوديل* للنشابة بين الشكلين رغم أن أصولهما مختلفة.

لا يُمكن اعتبار مَسْرَح البولفار نوعًا مسرحيًا بالمعنى التقني للكلمة وإنما إطارًا لنوعية مواضيع مُحَدَّدة لم تتطوّر مع الزمن، ولنوعية جمهور لم يتغيّر في تركيبته، ولشكل عُرُوض تتناسب كثيرًا مع سينوغرافيا المُبلّة الإيطالية*. كذلك فإنّ مسرح البولفار يُمكن أن يُسمّى مسرح النجم، لأنّ وجود ممثّلين معروفين يقومون بالأدوار الرئيسيّة فيه شرط لتحقيق الربح في شباك التذاكر.

أصول التسمية:

البولفار كلمة فرنسيّة تعني الشارع القريض الذي يخرق المدينة. وقد ارتبطت هذه الكلمة بالمرسح لأنّ شارع بولفار دو تامبل Boulevard du Temple في باريس كان قبيل الثورة الفرنسية مكان نُزهة للباريستين تكثر فيه عُرُوض الهواء الطلق كحفلات الهلوانات ومُرُوضي الحيوانات والممثّلين الجوالين Jongleurs. اعتبارًا من عام ١٧٥٩ شُيّدت في هذا الشارع صالات مسرحيّة تُقدّم عُرُوضًا مُسلية هي نوع من الدراما الاجتماعية، في حين كانت صالات المسرح الرسميّ تقتصر على تقديم الأنواع المسرحيّة المُعرّفة بها رسميًا في حينه، أي التراجيديا*

والكوميديا* والأوبرا*.

بعد الثورة الفرنسية، صار رَوّاد هذا الشارع ومُسارحه من الطبقات الشعبيّة حَضْرًا، فدرجت فيه عُرُوض المُنوعات* وعُرُوض مسرحيّات الرُعب التي تدور حوادثها حول القتلَة والسّاحين والجنس. كما عرف هذا الشارع حوادث عُنف مُتكرّرة لدرجة أن اسمه تحوّل إلى بولفار دو كريم Boulevard du Crime أي شارع الجريمة.

في أواخر القرن التاسع عشر، ومع تحديث مدينة باريس (مشروع البارون هوسمان)، تغيّر شكل المدينة تمامًا وانقسمت جغرافيًا واجتماعيًا إلى مناطق فقيرة وعملية وإلى مناطق غنيّة ومّا كان له تأثيره الواضح على الأشكال والأنواع المسرحيّة والعُرُوض التي تُقدّم في كلّ منطقة من المدينة. ففي المناطق الشعبيّة ازدهرت أشكال الفرجة* الشعبيّة التي تطوّرت بشكل مُستمرّ مثل السيرك* وعُرُوض الشانسونيه* وغيرها (انظر عَرْض المُنوعات)، في حين صارت تسمية مسرح البولفار تُطلق على العُرُوض المسرحيّة التي تُقدّم في مسارح أنيقة شُيّدت في الشوارع الجديدة التي ترتادها الطبقة البورجوازيّة المُترفة.

من هنا يبدو أنّ تسمية البولفار التي كانت تعني في البداية العَرْض الشعبيّ صارت فيما بعد تعني العَرْض البورجوازيّ مُقابل الشعبيّ، ثم التقليديّ التجاريّ مُقابل المسرح التجريبيّ

Théâtre Experimental والمسرح الطليعي*. تجسّدت عُرُوض البولفار في أطر مُغلقة، واستمرّ ذلك حتّى عندما بدأت التيارات التجريبية تُغيّر المسرح جذريًا. وقد رفض جمهور البولفار كلّ عُرُوض الطليعيّة لأنها لا تتّسع مع ما تعود عليه.

بَيِّنَةُ مَسْرَحِ البولفار:

لنصوص مَسْرَحِ البولفار بُنية ثابتة تَتَنَوَّعُ المواقف فيها فِيمَنْ حَبِكة* مُتَبِعَةٌ تَقُومُ عَلَى الالْتِباس* أَكْثَرُ مِنَ الصَّرْعِ، وَتَطَوَّرُ الْحَدَثُ خِلَالَهَا بِشَكْلِ يُؤَدِّي إِلَى التَّشْوِيقِ *Suspense* مِنْ هَذَا خِلَالَ خَلْقِ أَزْمَةٍ* وَانْتِظَارِ الْحُلِّ. مِنْ هَذَا الْمُنْطَلَقِ اعْتَبِرَتْ بَعْضُ مَسْرَحِيَّاتِ البولفار تَمُودِجًا لِمَا يُطْلَقُ عَلَيْهِ اسْمُ الْمَسْرَحِيَّةِ مُتَعَتَةِ الْمُسْنَعِ *Pièce bien faite*. فَهِيَ تَتَطَلَّبُ مِنَ الْكَاتِبِ مَقْدَرَةٍ عَلَى رِبْطِ الْأَحْدَاثِ بِشَكْلِ دَقِيقٍ وَخَلْقِ حَبِكةٍ ذَكِيَّةٍ وَجَوَارٍ* مُمْتِعٍ وَتَلَاغِبٍ بِالْكَلِمَاتِ وَالْأَلْفَاظِ. وَلِذَلِكَ يَتَوَقَّفُ نَجَاحُ مَسْرَحِيَّاتِ البولفار عَادَةً عَلَى مَهَارَةِ الْكَاتِبِ أَكْثَرُ مِنَ الْمُخْرِجِ*.

سُمِّيَ مَسْرَحِ البولفار مَسْرَحَ الْمِرَاةِ لِأَنَّهُ يَمِكُسُ لِلْجُمْهُورِ الْبُرْجَوَازِيَّ صُورَتَهُ كَمَا هِيَ عَلَى مَسْتَوَى الْمُضْمُونِ وَالشَّكْلِ. فَالْمَوَاضِعُ مُسْتَقَاةٌ مِنَ وَاقِعِ الطَّبَقَةِ وَتَدُورُ حَوْلَ الصَّفَقَاتِ الْمَالِيَّةِ وَالْحُبِّ وَالخِيَانَةِ الزَّوْجِيَّةِ. وَالشَّخْصِيَّاتُ تَنْتَمِي إِلَى نَفْسِ الْجَوِّ الْاجْتِمَاعِيِّ وَنَفْسِ الزَّمَنِ الَّذِي يَنْتَمِي إِلَيْهِ الْجُمْهُورُ هَذَا الْمَسْرَحِ. أَمَّا الْدِيكُورُ* فَيُصَوِّرُ دَائِمًا غُرْفَةَ الْاِسْتِقْبَالِ الْمُتَرَفَّةِ وَالْأَنْفِيقَةِ. وَالزَّيْ* الْمَسْرَحِيَّ لَا يَخْتَلِفُ بِطَرَاذِهِ عَنْ مَلَابِسِ الْمُتَفَرِّجِينَ، وَهُوَ مِنَ الْعَوَامِلِ الَّتِي تُثِيرُ إِعْجَابَ الْجُمْهُورِ وَتَجْذِبُهُ لِحُضُورِ الْقَرْصِ. أَمَّا الْأَعْرَافُ* الْمَسْرَحِيَّةِ الَّتِي تَتَحَكَّمُ بِحُضُورِ الْقَرْصِ، فَتَنْسَجِمُ تَمَامًا مَعَ الْأَعْرَافِ الْاجْتِمَاعِيَّةِ لِلْجُمْهُورِ، إِذْ يَكُونُ الدُّهَابُ إِلَى الْمَسْرَحِ فُرْصَةً لِلِقَاءِ أَفْرَادِ هَذِهِ الطَّبَقَةِ مَعَ بَعْضِهِمْ وَنَوْعًا مِنَ الْعُقُصِ الْاجْتِمَاعِيِّ.

وَعَلَى الرَّغْمِ مِنْ أَنَّ مَوَاضِعَ البولفار مَأْخُوفَةٌ مِنْ وَاقِعِ الْحَيَاةِ الْخَاصَّةِ لَطَبِقَةِ مَا، فَإِنَّهَا تَخْلُو مِنْ أَيِّ بَعْدِ تَقْدِيرٍ تَحْلِيلِيٍّ لِهَذَا الْمَجْتَمَعِ أَوْ مِنْ

تَسْأَلَاتٍ حَوْلَ هَذَا الْعَالَمِ الْمَطْرُوحِ، لِأَنَّ هَذَا الْمَسْرَحَ هُوَ مَسْرَحُ الْخُصُوصِيَّةِ وَلَيْسَ فِيهِ تَسَاوُلٌ لِلْأُمُورِ فِي عُمُومِيَّتِهَا. وَالنَّمَاذِجُ الَّتِي يَطْرَحُهَا مَسْرَحُ البولفار هِيَ غَالِبًا أَنْمَاطُ اجْتِمَاعِيَّةٍ مُسْطَحَّةٌ. كَمَا أَنَّ نَهَايَةَ الْحَبِكةِ فِيهِ لَا تَقْتَرِضُ تَغْيِيرًا فِي تَوَازُنِ النِّظَامِ الْاجْتِمَاعِيِّ، وَإِنَّمَا عَلَى الْعَكْسِ تَمَامًا تُثَبِّتُ قِيَّاتِ رُؤْيَا مُعَدَّةٍ لِلْعَالَمِ مِنْ خِلَالِ إِعَادَةِ الْأُمُورِ إِلَى نِصَابِهَا فِي النِّهَايَةِ (مُصَالِحَةِ الْأَبِ وَالْأَبْنِ، اسْتِقْرَارُ الْحَيَاةِ الزَّوْجِيَّةِ بَعْدَ نَزْوَةٍ عَاطِفِيَّةٍ عَابِرَةٍ، اسْتِعَادَةُ الثَّرْوَةِ بَعْدَ إِفْلَاسٍ مُفَاجِئٍ (إِلخ). وَالْمُتَعَتَةُ* الَّتِي يَخْلُقُهَا هَذَا النُّوعُ مِنَ الْمَسْرَحِ عِنْدَ الْمُتَفَرِّجِ* هِيَ مُتَعَتَةُ التَّشْوِيقِ وَالْمُتَابَعَةِ وَالتَّعَرُّفِ وَالتَّسْلِيَةِ مِنْ خِلَالِ الضَّحْكَ. لِذَلِكَ قَدْ اسْتُخْدِمَتْ تَسْمِيَةُ البولفار غَالِبًا بِمَعْنَى انْتِقَاصِيٍّ، عَلَى الرَّغْمِ مِنْ أَنَّهُ لَا يُمْكِنُ إِنْكَارُ النِّجَاحِ الْوَاسِعِ لِمَسْرَحِ البولفار وَقُدْرَتُهُ عَلَى جَذْبِ الْمُتَفَرِّجِينَ أَكْثَرُ مِنْ أَيِّ شَكْلِ مَسْرَحِيٍّ آخَرَ.

هناك بعض التجارب الجديَّة التي أعطت لمسرحيات البولفار مزيدًا من العمق وقربتها من الدراما النفسيَّة نذكر منها مسرحيات الفرنسيين إدوار بورديه E. Bourdet (١٨٨٦-١٩٤٥) وفكتوريان ساردو V. Sardou (١٨٣١-١٩٠٨).

مَسْرَحُ البولفار فِي الْعَالَمِ:

رَغْمَ أَنَّ البولفار فِي أُسَاسِهِ ظَاهِرَةٌ بَارِيسِيَّةٌ، إِلَّا أَنَّهُ انْتَشَرَ لِيَمَّا بَعْدَ انْتِشَارًا وَاسِعًا تَحْتَ صِيغَةٍ مُعَدَّةٍ. فَفِي أَمْرِيكَ تُطْلَقُ تَسْمِيَةُ مَسْرَحِ بْرودواي Broadway (وَهُوَ اسْمُ شَارِعٍ فِي نِيُيُورْكَ) عَلَى مَسْرَحِيَّاتٍ خَفِيفَةٍ وَمُسْلِيَّةٍ تَقُومُ عَلَى إِيْهَارِ الْجُمْهُورِ، وَلِذَلِكَ تُعْتَبَرُ الْمُعَادِلُ الْأَمْرِيكَِّيُّ لِلْبُولْفَارِ الْفَرَنْسِيِّ، وَنَفْسُ الظَّاهِرَةُ تُطَبِّقُ عَلَى مَسْرَحِ وَست إِنْد West End (وَهُوَ اسْمُ شَارِعٍ

أيضًا) في لندن في إنجلترا.

في إسبانيا هناك عروض تنتمي إلى ما يُسمى النوع الصنوبر *Genero chico* وهي مسرحيات شعبية تستوّد مواضيعها من مشاهد الحياة اليومية وتصحبها الموسيقى. ويمكن اعتبار هذه العروض المُرادف الإسبانيّ للبولفار الفرنسيّ.

من أهمّ كتاب البولفار في فرنسا أوجين لابيش E. Labiche (١٨١٥-١٨٨٨) وجورج فودو Feydeau (١٨٢٢-١٩٢١) وهما من الجيل الأول، ثم ساشا غيتري S. Guitry (١٨٨٥-١٩٥٧) ومارسيل إيميه M. Aymé (١٩٠٢-١٩٦٧) ومارسيل بانول M. Pagnol (١٨٩٥-١٩٧٤) وأندريه روسان A. Roussin (١٩١١). في إنجلترا يبرز اسم نويل كوراد N. Coward (١٨٩٩-١٩٧٣) وأوسكار آش O. Asche (١٨٧٦-١٩٣٦) الذي احتلّ اسمه المكان الأول في صarach الوست إند لثمّة عشرين عامًا.

في العالم العربيّ عُرف البولفار أيضًا منذ بدايات القرن دون أن يحتفظ بالتسمية الفرنسية. فقد تُرجمت مسرحيات البولفار إلى العربية وأعدّت بحيث تتلاءم مع خصوصية المجتمع العربيّ (انظر الإعداد). أخذت هذه المسرحيات طابعًا كوميديًا بحثًا زوّج له مُمثلون معروفون مثل ماري منيب وعادل خيرى وفؤاد المهندس وشويكار، أو طابعًا اجتماعيًا لا يخلو من الموعظة ويرتبط بمشاكل الطبقة الوسطى، وهو ما اشتهر به يوسف وهبي (١٨٩٦-١٩٨٠) ونجيب الريحاني (١٨٩١-١٩٤٩).

مَسْرَحُ البولفار الحيّز:

في يومنا هذا، ومع التغيرات الاجتماعية والاقتصادية الهامة، يُمكن الحديث عن انحسار البولفار كظاهرة مُتكاملة. فقد تناقصت صالات

البولفار في باريس بشكل ملحوظ منذ السّينات مع فقدان البورجوازية لتكثّلها كطبقة، ومع مُنافسة السينما والتلفزيون للمسرح. لكنّ بالمُقابل، لَوَّب التلفزيون قوْرًا في تكريس عروض البولفار وتحويلها من مسرح طبقة مُحدّدة إلى عرض جماهيريّ واسع من خلال نقل عروضه كما هي على الشاشة. وقد دأب التلفزيون الفرنسيّ على نقل مسرحيات البولفار في برنامج أسبوعيّ اسمه «في المسرح هذا المساء»، اشترته وبثّه تلفزيونات عديدة في العالم لطابعه المُسلّي. من جانب آخر، استعارت السينما مُمّ الدراما التلفزيونيّة من البولفار حِكْمَتَهُ المُعقّدة والمُسلية ومواضيعه الاجتماعية الخفيفة وأدخلتها على السُّلْسَلات التلفزيونيّة والأفلام السينمائيّة. انظر: القودفيل، الثّجاريّ (المُسرّح).

■ البونراكو

Bunraku

Bunraku

تسمية حديثة تُطلق على عروض الدُمى في اليابان، بعد أن كانت التسمية المُعتدّة في الماضي هي نينجيو جوروري (نينجيو Ningyō Jōruri وتعني لُعبة وجوروري Jōruri تعني شكلًا من أشكال الفرجة يقوم على السُّود).

وتسمية البونراكو مأخوذة من اسم شخص هو Uemura Bunrakuken (١٧٣٧-١٨١٠) أسّس مسرح دُمى في مدينة أوزاكا في عام ١٨٠٥ فاشتهرت عروض الدُمى باسمه. بعد ذلك أُطلقت تسمية بونراكو على المكان الذي تُقدّم فيه عروض الدُمى وعلى العروض نفسها. تُعزّد أصول عروض الدُمى في اليابان إلى القرنين السابع والثامن الميلاديين حيث كانت من أشكال الفرجة الشعبية ونوعًا من المسرح الجوّال كان

مُحرَّكًا.

أهم من عمل في هذا الفن وظوره في نهاية القرن السابع عشر الممثل غيدايو Gidayū ثم الكاتب شيكاماتسو مونزاينون Chikamatsu Monzaénon.

انظر: الدُمى (مسرح-)، المسرح الشرقي.

Biomechanics

■ البيوميكانيك

Biomécanique

كلمة منقولة من Bio التي هي اختصار لكلمة بيولوجيا = الحيوية، وMécanique التي تعني ما هو آلي. وجمعها معاً يقصد به التعامل مع الجسد البشري كآلة.

والبيوميكانيك تسمية أطلقها المخرج الروسي فيسفلود مييرخولد V. Meyerhold (١٨٧٤-١٩٤٠) على أسلوبه الخاص في إعداد الممثل* وفي الأداء* والإخراج* وتعتبر تطبيقاً لنظرية البنائية* في المسرح، وزدة فعل على منهج الروسي كونستانتين ستانيسلافسكي C. Stanislavski (١٨٦٣-١٩٣٨) في إعداد الدور المسرحي وتكوين الشخصية* من خلال الاندماج والانفعال.

استمد مييرخولد أسلوب أداء الممثل هذا من الأداء المتشظ في الكوميديا ديلارته*، والأداء المؤسلب في الكابوكي*، ومن نظرية الإنجليزي غوردون كريغ G. Craig (١٨٧٢-١٩٦٦) في تحويل الممثل* إلى دمية خارقة Sumarionnette ومن نظرية العالم الروسي بافلوف Pavlov حول المنعكس الشرطي. وقد أدخل مييرخولد أيضاً تقنيات الإيماء* على الأداء المسرحي مستوحياً ذلك من الممثل شارلي شابلن C. Chaplin.

وأسلوب العمل في البيوميكانيك يتركز على مهمات محددة تطلب من الممثل* الذي يُقدِّمها

يقدم عروض دُمى فقط، ثم دخل عليه نص سردى مأخوذ من الملاحم، ثم مقاطع موسيقية. كان مُحرك الدُمى في هذه العروض يحيل حلبة في رقبته يُحرك الدُمى عليها ويستخدم قطعني قماش لتحديد مكان اللبب يمدّ إحدهما فوق رأسه على شكل بيطرة* تخفيه والآخرى على الأرض.

يمكن اعتبار هذا النوع من العروض فناً شاملاً لأنه يجمع بين فنون عديدة هي السرد المعنى الجوروي Jorury والعزف الموسيقي على آلة من ثلاثة أوتار تُسمى الشاميزون Shamisen، وأداء الدُمى الذي يُجسد بالحركة ما يُروى في الجوروي.

تتطلب عروض البونراكو تقنية يدوية عالية إذ تزن اللببة الواحدة من ٦ إلى ٣٠ كغ وتتألف من رأس محمول على هيكل من الخيزران وجسد وأطراف لها أصابع متحركة بحيث تشبه الإنسان العادي رغم أنها أصغر منه حجماً. ليس للدُمى في مسرح البونراكو حيوط وإنما روافع وتكرات داخلية، وهي تتألف من رأس تتحرك العيون والجفون والشفاه فيه بحيث تُعبر عن الانفعالات المختلفة مما يُعطي أداءها نوعاً من الواقعية في التعبير تتناقض مع الانطباع الذي يتولد من قناع النوا الخالي من التعابير.

يقوم بتحريك الدُمى ثلاثة مُحركين معاً يتواجدون على الخشبة إلى جانب الدُمى فيظهرون وكأنهم للال لها لأنهم يرتدون لباساً أسود ويمتلون رؤوسهم بقبعات تخفيها، في حين يجلس الموسيقيون والمغنون على جانب المكان المخصص للعرض.

يتطلب تحريك الدُمى مهارة تحتاج إلى سنوات طويلة من التدريب، لذلك يُندر أن نجد شاباً في فرقة البونراكو التي تحتوي على ٦٦

الكاملة وأقرب إلى التفریب*. كذلك فإن ميرخولد قلص الخشبة* إلى أبسط أشكالها واستعمل البراتكابلات بدلاً من الديكور* التقليدي تاركاً لخيال المتفرج* عملية بناء الصورة من خلال التداعيات، ومما يجعل من الجمهور* حسب تعبير ميرخولد «المبدع الرابع في العملية المسرحية».

من هذا المنظور يبدو عمل ميرخولد الإخراجي قائماً على الأسلية* الكاملة وعلى المسرح*، وذلك ضمن مفهوم الغُرف الواعي *La Convention Consciente* الذي تبنّاه، وهو ما يُترجم في اللغة العربية بكلمة شرطية*.

يُعتبر أسلوب ميرخولد في العمل المسرحي تجريبياً بحثاً، وقد لعب دوراً هاماً في تطوير المسرح الروسي والمسرح العالمي. انظر: البناية والمسرح.

في مراحل ثلاثة هي: النية - التحقيق - رنة الفعل. يساعد هذا الأسلوب الممثل على أن يتوصل إلى الدقة والاقتصاد في الحركة* وإلى تجميعها في وضعيات ثابتة وجعلها منقطة للغاية ومما يساهم في تكثيف دلالاتها، وهذا ما يسميه ميرخولد الغستوس* المعبر. من هذا المنطلق تُعتبر هذه الطريقة تقنية أداء خارجية تناقض أسلوب ستانيسلافسكي القائم على الانفعال الداخلي.

على صعيد الإخراج، تُعتبر مقاربة ميرخولد للمسرح مقاربة ذهنية أكثر منها انفعالية فالبيوميكانيك يقوم على إلغاء شخصية الممثل وفرديته (كُلّ الممثلين يرتدون لباساً موحداً هو لباس العمل الأزرق)، وعلى إخضاع ذهنه وجسده لرغبة المخرج/ المعلم، وحثه على بناء علاقة مع الشخصية مختلفة تماماً عن المطابقة

ت

■ التأثير

Effect

Effet

التأثير أو الواقع هو مفهوم طرحه الشكلائيون الروس ومن بينهم أعضاء حلقة براغ وصار فيما بعد جزءاً من علم جمال التلقي.

رُكِّز الشكلائيون الروس على عملية إنتاج العمل الأدبي والفني بشكل عام، ويتبرأ أن هذه العملية تُحدّد نوع التأثير المُفترض إحداثه عند المُتلقي. ضمن هذا المبدأ طرح شك洛夫سكي Chklovski مفهوم Priem ostraneniya الذي يعني بالروسية تأثير الغرابة. كما أن جماعة حلقة براغ طرحوا مفهوم Aktualisace الذي يعني بالتشكيكية الإبراز، وهو لَفْتُ النظر إلى شيء ما وجَعَلَه في الصُّدارة.

هذا النوع من المُعالجة سَمَح نظرياً بالتمييز بين إطارين عامين لتأثير شكل الإنتاج على التلقي انطلاقاً من علاقة العمل الفني بالواقع وأسلوب تصويره:

- التأثير الواقعي *Effet de réel*، ويَخْلُق لدى المُتلقي الشعور بأنه أمام شيء حقيقي كالواقع تماماً وليس أمام شيء خيالي. يُؤكِّد ذلك عنده شعوراً بالاندماج والمتعة لأن الإيهام والتمثل يتحققان بالشكل الأمثل ويؤديان إلى تعرّف المُتفرِّج على ما يراه وكأنّه جزء من واقعه هو. يتحقق هذا التأثير حين يُخفي العمل طريقة إنتاجه والصُّنعة الأدبية والفنية

فيه، فلا يبدو وكأنّه نسيج مُصطنع حول الواقع وإنما انعكاساً للواقع، وهذا ما سَعَتْ المدرسة الطبيعية والواقعية لتحقيقه، وهذا ما نَجده أيضاً في السينما والدراما التلفزيونية.

- تأثير الغرابة *Effet d'étrangeté*، وهو التأثير الذي لا يَسعى للإيهام بالواقع أو بما هو حقيقي، وإنما يُمِرِّز ما هو شاذّ ومُصطنع وغير مألوف في المادة الفنية. يُؤدّي ذلك إلى تَفْطُّظ المُتلقي وجَعْل إدراكه للمادة في قَرارتها إدراكاً واعياً، وهذا ما يَتَّضح في مسرحية «الأم» شجاعة اللامانيّ برنولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) حيث تُعلن الشخصية أنها أم، لكنها تتصرّف عكس ذلك ومما يَفاجئ المُتفرِّج وتُحوّل تَعاطفه مع الشخصية إلى مُحاكمة لها.

يَتِمُّ تأثير الغرابة في المسرح بوسائل عديدة تُبرز الصُّنعة وتُظهِر طريقة إنتاج العمل ووسيلة تركيب البنية الفنية للمرسلة بدلاً من إخفائها، ومما يكبر الإيهام ويُعدّل نوعية الاستقبال. يتحقق هذا التأثير بوسائل المسرحية التي تُذكر مباشرة بما هو مسرحي ولتقي *Ludique* في العمل المسرحي. وبذلك فإنّ المُتفرِّج يرى المسرح وهو يعي أنه مسرح لأن الصُّنعة فيه مُعلنة.

تطوّر بريشت إلى مبدأ التأثير في نظريته عن المسرح الملحمي، وعلى الأخصّ لإصباغة مفهوم التفرُّب الذي أطلق عليه بالالمانية «تأثير

الابتعاد، *Verfremdungseffekt*.

انظر: الاستقبال، المسرحية، الشرطية، الإنكار، الإيهام، الشكلانية والمسرح.

■ التاريخية

Historicization

Historicisation

مُصطلح مأخوذ من الألمانية *Historisierung*. وهو اشتقاق عن كلمة تاريخ ويعني فهم عمل ما ومقارنته ضمن سياق التاريخي.

أدخل المسرحي الألماني برتولت بريشت *B. Brecht* (١٨٩٨-١٩٥٦) هذا المصطلح وذكره في كتاباته النظرية، ثم استخدم بعده بشكل موسّع. وقد طرح بريشت التاريخية على أنها عملية ضرورية في العمل المسرحي، وهذا يعني أن تعالج العناصر التي تُكوّن العمل المسرحي، ومنها الشخصية* كعامل مؤثر ومؤثر، وكشيء قابل للتحوّل.

هذه المقاربة تعني عملياً الابتعاد عن طرح الشخصية المسرحية كشخص له ذاتية الخاصة وله قراءته (أي ضمن مفهوم البطل*)، وإنما على أنه ممثّل القوة الفاعلة *Acteur* ضمن تركيبة اجتماعية وسياسية محدّدة (انظر نموذج القوى الفاعلة). وهذا يُفسّر غياب الكثافة النفسية عن الشخصية المسرحية في مسرح بريشت ومن تأثر به.

هذا الطرح يدفع المُتفرّج* أيضاً لأن يُفكّر بنس الطريفة وأن يطابق الشخصية مع ذاته ومع وضعه الاجتماعي، فينظر إليهما نظرة نقدية ويعتبرهما قابلين للتغيير.

المسرح والتاريخ:

والتوضيح في التاريخ، أي العلاقة التي

يطرحها العمل المسرحي مع الواقع وضمن المسار التاريخي الحقيقي لا تخصّ الدراماتورية البريشية أو التأثير بها فقط، وإنما هي موجودة في كلّ الأعمال المسرحية التي تُحاكي بشكل أو بآخر واقعاً ما وتربط به تصوّره أو لتعارضه. فالعمل المسرحي هو دائماً تصوير لأحداث تُعرّض في الحاضر، أو استعادة لتحذث من الماضي. ورغم أن هذا الحدث هو دائماً ابتكار من الخيال، إلا أنه يرتبط بالحياة أو بالواقع الإنساني بشكل أو بآخر (حتى في حالات الأعمال المُستمدّة من الخيال العلمي *Science fiction*).

لكنه ليس من السهل دائماً تحديد العلاقة بين دراماتورية ما والتاريخ، فهي تختلف من شكل كتابة إلى آخر، ومن نوع مسرحي لآخر. كما أن هذه العلاقة لا تكون دائماً ظاهرة كما في المسرح التاريخي *Théâtre historique* والاجتماعي الذي يلتصق بواقعة ما تاريخية أو اجتماعية، وإنما يجب استنباطها أحياناً من بنية المسرحية. وهذا ما يبدو ضرورياً في المسرح الذي يتجاهل أو يُغيّب التاريخ مثل المسرح الرمزي أو النفسي.

انظر: المُحاكاة وتُصوير الواقع، الزمن في المسرح.

■ التأويل

Hermeneutics

Herméneutique.

كلمة تاويل في اللغة العربية مُشتقة من فعل أوّل الشيء تأويلاً بمعنى أرجعه، وأوّل الرؤيا، فسرها وتعبّر عنها، وأوّل الكلام: دبره وقدره وقسره.

وعلم التأويل - ويسمى أيضاً علم التخرّيج - هو علم يُعنى بدراسة المبادئ المنهجية في

الخاص الذي يُقدّمه للنص الذي يريد عرّضه، أي أن التأويل هو مرحلة من المراحل التي تُحدد قراءة* المُخرج للنص وأسلوب عرّضه.

كذلك فإن التأويل هو جزء من عمل المُعطّل* في إعداد الدّور وتفسير الشخصية* من أجل تشخيصها.

لكن المجال الأهمّ لعملية التأويل يظلّ عملية تلقّي واستقبال* المُتفرّج* للعمل، خاصة وأن النصّ المسرحي، وبشكل أكبر نصّ القرض المسرحي، هو نصّ مُكوّن من مجموعة من أنظمة العلامات، وهذه الأنظمة تكون مفتوحة دائماً على احتمالات مُتعدّدة تُربط المسرح بما هو أبعد منه، أي بالعالم الخارجي. لذلك يتطلّب القرض عملية تفسير تتخلّل فيها عوامل أساسية منها وُضع المُستقبل في القرض وخبرته وخلفيته الثقافية والمعرفية إلخ، وهذه العملية هي جزء من البحث عن المعنى الشامل (انظر الاستقبال).

والتأويل كجزء من عملية الاستقبال هو عملية تتخطى مُجرّد تفكيك الرّموز للبحث عن المعنى، فقد دلّت التجربة أن التأويل والتفسير يُمكن أن يُصبح قراءة مُتكاملة تتمّ على مُستويات مُتعدّدة وتأخذ أبعاداً مُختلفة منها السياسي والنفسي والاجتماعي إلخ. وتاريخ المسرح يظهر كيف يُمكن أن يخضع النصّ الواحد لتفسيرات وتأويلات مُتعدّدة حسب منظور العصر وحسب مُستوى المعرفة، وهذا ما نجده على سبيل المثال في كتاب «قراءة راسين» حيث يستعرض الباحث الفرنسي جان جاك روبين J.J. Roubine القراءات المُختلفة التي خصّصت لها مسرحيات الكاتب الفرنسي جان راسين J. Racine (١٦٣٩-١٦٩٩) غير العصور. انظر: القراءة، الاستقبال.

تأويل النصوص وخاصة الدينية منها، وحلّ رموزها وكشف مغزاها ومعناها الخفي غير الظاهر.

في اللغات الأجنبية، كلمة Hermeneutic مُشتقة من اسم الإله اليوناني «هيرمس» Hermes، ويقابله عند الفراعنة «تموت» وهو إله البلاغة والفصاحة. وتُعني الكلمة في اللاتينية القديمة العلوم السريّة وأسرار الكيمياء التي لا يعرفها سوى العارف هيرمس أو غيره من بعده. أمّا في اللغة اليونانية، فكلمة Hermeneus تُعني المُفسّر أو المؤوّل، وهي مأخوذة من الفعل اليوناني Hermeneuein الذي قسّر وأوّل.

في الفلسفة، التأويل هو استنباط المعنى الكامن من المعنى الظاهر. وأهمّ المجالات التي يُمارس فيها التأويل هي النصوص التي تكثر فيها الطّور والدلالات أو النصوص التي تُحتمل التفسير، ومنها النصوص الدينيّة والقانونيّة والأدبيّة والشعرية. كذلك يدخل التأويل في عملية التحليل النفسي لسبب المُكبوت في اللاوعي.

في مجال النقد الأدبيّ وعلم اللّغويّات الحديث، اعتُبر التأويل عملية تفسيرية تُفكّك الرّموز والعلامات التي تُرجع إلى عناصر ثقافية مُعيّنة في لغة ما. ويمكن أن تُعتبر الرّواة Rhapsodes الذين قسّروا نصوص هوميروس Homère أوّل المؤرّلين في مجال الأدب.

في المسرح، التأويل هو تفسير النصّ أو القرض والبحث عن المعنى فيه. وعملية التفسير أو التأويل تلك تأخذ بعين الاعتبار وُضع الخطاب* في النصّ أو القرض، لكنّها تبقى مُتعلّقة بذات المُفسّر ولو جزئياً.

والتأويل جزء هامّ من العملية الإخراجيّة التي تقوم على فهم المُخرج* للعمل، وقرّض التفسير

انظر: البولفار (مشرح).

■ التجريب والمشرح Experimentation and theatre

Théâtre et expérimentation

التجريب مفهوم تكوّن في نهاية القرن التاسع عشر وبدايات العشرين وارتبط بمفهوم الحداثة *La modernité*. ظهر التجريب في الفنون أولاً، وعلى الأخص الرسم والنحت بعد أن تلاشت آخر المدارس الجمالية التي تقرض قواعد ثابتة، وبعد أن تأثرت الحركة الفنية بالتطور التقني الهائل في القرن العشرين وشهدت نوعاً من البحث التجريبي في اتجاه الخروج عن المألوف والسائد (انظر المستقبلية، البنائية، التكميلية، التعبيرية، الدادائية، السريالية، الرمزية).

وصفة التجريبية في المسرح كما في بقية الفنون لا ترتبط بنوع أو تيار فني محدّد أو بفترة زمنية معيّنة أو بحركة مسرحية ما. فقد كان التجريب ولا يزال الدافع الأول لتطور المسرح منذ ولادته، ولم يتوقّف إلّا في المراحل التي عرفت فيها الكتابة قواعد صارمة حدّت من إمكانية التجريب والتجديد.

تطوّر التجريب في المسرح منذ البداية ضمن أطر متنوّعة أخذت تسميات عديدة وطالت النصّ والعرض. لكنّ القاسم المشترك لهذه الحركات التجريبية كان الرغبة في تطوير العملية المسرحية جذرياً، خاصة وأنّ التجريب تزامن مع ظهور الإخراج كوظيفة مستقلة، ومع رغبة المخرجين في تطوير البحث المسرحي بمعزل عن الضاليد والأعراف الجامدة، وتعيّداً عن البحث عن الربيع المادّي. وهذا المنحى يُعتبر المسرح التجريبي *Théâtre Expérimental* عكس المسرح التقليدي، وعكس المسرح التجاري، وصيغة

■ التجاري (المشرح) Commercial theatre *Théâtre commercial*

تسمية تُطلق بشكل انتقاصي على المسرح المُحتوف الذي يهدف إلى الربح التجاري قبل كلّ شيء من خلال جذب أكبر عدد من المُتفرّجين، وإرضائهم بوسائل عديدة منها وجود النجم والتحكّبة المُعدّدة والاستعراض المُبهّر بما فيه من رفص وغنا.

لكنّ تسمية المسرح التجاري لا تُحدّد نمطاً واحداً من العروض وإنما تشمل أشكالاً مُختلفة ومتفاوتة المستوى.

في أوروبا ارتبطت هذه التسمية أحياناً بمسرح البولفار الذي يُقدّم عروضاً تتوجّه لجمهور ميسور لأن أسعار البطاقات فيه مُرتفعة جداً، وفي أمريكا بعروض القودفيل التي تقوم على الاستعراض والرقص والخيال لجذب جمهوراً واسعاً، ويضمجمل عروض شارع برودواي *Broadway* المُبهرة، ولذلك ظهرت تسمية خارج برودواي *Off off Broadway* لتمييز العروض المسرحية الفتيّة عن المسرح التجاري (انظر مسرح طليعي).

في البلاد العربية التي تُشرف فيها الدولة على المسرح، وتُعرف فضلاً بين قطاع عام وقطاع خاص، كما في سورية ومصر والعراق، تُطلق تسمية المسرح التجاري بشكل انتقاصي على أغلب مسرحيات القطاع الخاصّ لأنه يهدف إلى الربح المادي قبل كلّ شيء. كما أنّ إشكالية المسرح التجاري تُظلّ مطروحة فيها بشكل دائم.

جدير بالذكر أنّه على الرغم من كون المسرح التجاري يهدف إلى الوصول إلى أكبر عدد مُمكن من المُتفرّجين إلّا أنّه في بُنيته وهدفه يُخالف كلّية عن التجارب المُختلفة التي هدفت لخلق مسرح شعبيّ.

راينهاردت M. Reinhardt (١٨٧٣-١٩٤٣) في ألمانيا وغيرها.

- المُمخِّتِر* المسرحي، وهي صيغة أطلقها الفرنسيان إدوار أوتان E. Autant (١٨٧١-١٩٦٤) وزوجته لويز لارا La Lara (١٨٧٤-١٩٥٢) حين أسسا في فرنسا مُمخِّتِر «الفن والفعل»، ويَلَوِّزها فيما بعد البولوني جيرزي غروتوفسكي J. Grotowski (١٩٣٣-) في مُمخِّتِرِه في بولونيا.

- المُمخِّتِر*، وهو نوع من التجمُّع في إطار مغلَق وخاصٍّ يأخذ العمل فيه طابع التجريب دون أن يُؤدِّي بالضرورة إلى غرض مسرحي، ونَجِد مثالا عليه مُمخِّتِر أنطوان مُلتقى وريمون جبارة (١٩٣٥-) في لبنان.

- وَرَشَةُ العَمَل*، وهو إطار تدريبي تجريبي يُنظَّم عادة بإشراف الأكاديميات أو المؤسسات المسرحية ذات الطابع العالمي، وفيه يقوم مسرحي معروف (ممثل أو مخرج) بنقل تجربته إلى مجموعة من المهنّتين بالعمل المسرحي. وبشكل عامّ تأخذ الاستوديوهات والمُمخِّتِرات وورَشات العمل والمُمخِّتِرات طابعا تعليميا يهدف إلى إعداد الممثل.

كذلك يُمكن أن يشمَل التجريب في المسرح صيغ ومُحاولات مُتفرقة مُتنوعة الطابع والهدف، منها مسرح الخُجرة* ومسرح الجَبب* والمسرح الحميمي*. والسمة المُشتركة بينها هي الرُّغبة في تقديم العَرَض في سَاحر صغيرة لعدد قليل من المُتفرِّجين المهنّتين. ومنها التجمُّعات المسرحية يثل التجمُّع الرباعي Cartel des Quatres الذي أسسه في فرنسا المُخرجون غاستون باتي G. Baty (١٨٨٥-١٩٥٢) ولوي جوفيه L. Jouvet (١٨٨٧-١٩٥١) وجورج بيتوفيف G. Pitoëff (١٨٨٤-١٩٣٩) وشارل دولان

مُشابهة لصيغة المسرح الطبيعي* للدرجة أنّ هاتين الصيغتين تُستخدمان بنفس المعنى أحيانا. أمّا المسرحي الألماني برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) فقد اعتُبر في مُحاضراته «في المسرح التجريبي» (١٩٣٩) أنّ كُلَّ مسرح غير أرسطائي* هو مسرح تجريبي.

وإن كان التجريب المسرحي في بدايته قد طال الشكل، فإنَّ سمته الأساسية في مرحلته الجديدة في السّينات والسبعينات تجلّت في مُحاولة الانفتاح بالمسرح على بقية الفنون وفي تخلُّق علاقة مُختلفة مع الجمهور* وتوسيع هامشه. وبذلك أخذ التجريب منحى جمالياً فنياً ومنحى إيديولوجيا. وقد ارتبطت حركة التجريب في المسرح بتطوّر العلوم الإنسانية وتأثيرها على مناهج قراءة* المسرح، ويظهر مجلات متخصصة ترصد هذه الحركات على الصعيد العالمي، وتأسيس المعاهد المسرحية* الأكاديمية.

من الأطر التي تَبَلَّور المنحى التجريبي ضمنها منذ البداية:

- المسرح الحر*، وهي تجربة بدأها المُخرج الفرنسي أندريه أنطوان A. Antoine (١٨٥٨-١٩٤٣) بهدف التحرُّر من التقاليد المسرحية الصارمة. وقد انتشرت هذه التجربة لاحقاً في بُلدان عديدة منذ بدايات القرن العشرين في أوروبا وأمريكا واليابان.

- الاستوديو* Studio، وهي صيغة للبحث المسرحي تتشكّل ضمن الفرق المسرحية الرسمية أو ضمن معاهد التمثيل، وأشهرها «ستوديو الفن» الذي أسسه منذ ١٩٠٥ كونستانتين ستانيسلافسكي C. Stanislavski (١٨٦٣-١٩٣٨) في روسيا بهدف البحث والتجريب، وستوديو المُخرج النساوي ماكس

بوليري J. Polieri الذي أدخل تقنيات مُتطوّرة على المسرح وابتدع ما يُسمّى بالمسرح المُتحرّكة *Théâtres mobiles* (انظر العمارة المسرحية).

- مُحاولَة التوسّل إلى علاقة تلقّي جديدة ومّا أدّى إلى خلق تيّارات مسرحيّة مُجدّدة منها تجارب الهابتنغ* وكلّ ما ظهر خارج إطار المسرح التجاريّ في أمريكا Off off Broadway. ومنها تجربة الفرنسيّة آريان منوشكين A. Mnouchkine (١٩٣٩-) مع فرقة مسرح الشمس، ومنها تجربة مسرح البيئة المُحيطة* الذي أسّسه الأمريكيّ ريتشارد شيشر Shechner (١٩٣٩-).

- الاستفادة من التقنيّات المُتطوّرة في مجال الصوت والإضاءة* واستخدامهما بمنحى دراميّ. وقد ساهم ذلك في خلق عروض تُستعمل فيها تقنيّات السينما والشرائح الضوئيّة، كما هو الحال في عروض مسرح لاتيرنا ماجيكا *Laterna Magica* التي قدّمها السينوغراف التشيكي جوزيف سقوبودا J. Svoboda (١٩٢٠-١٩٩٣)؛ أو عروض تُستخدّم فيها الموسيقى الإلكترونيّة كأساس للعرض المسرحيّ كما في عروض الفرنسيّ جورج أبيرجيس G. Aperghis (انظر المسرح الموسيقيّ). نتيجة لذلك اتّحت الحدود بين المسرح وأشكال الفُرجة*، وظهرت فنون العرض التي لا تنتمي إلى فنّ واحد، ومنها العروض الأدائيّة* حيث يَتِمّ إنجاز لوحات ومَنحوتات أمام أعين المُتفرّجين، وفنّ الجسد *Body Art* حيث تُخلَق اللوحات وتُشكّل بواسطة الجسد الإنسانيّ، وفنّ التشكيل المُشهدّيّ *Installation* حيث يتشكّل العرض من خلال الإضاءة والألوان وتوزيع الأغراض.

Ch. Dullin (١٨٨٥-١٩٤٩) للمطالعة باستقلاليّة الفنّ والإخراج عن المؤسّسة، والابتعاد بالمسرح عن الطابع التجاريّ ومنها أيضًا صيغة الإبداع الجماعيّ* ضمن إطار فرقة* مسرحيّة يُساهم أعضاؤها معًا بتحقيق العرض المسرحيّ إلخ.

بيمات التجريب في المسرح:

طال التجريب في المسرح كلّ العناصر التي تُكوّن العملية المسرحيّة فأخذ السّمات التالية:

- إعادة النّظر بموقع المُمثل* في العملية المسرحيّة وبشكل أدائه، فقد ظهر توجّه نحو إلغاء المُمثل كإنسان واعتباره آلة (انظر البيوميكانيك)، أو دُميّة خارقة *Surmarionnette* يتحكّم بها المُخرج كما يشاء، أو تنقيبه وتقلّص وجوده على الخشبة إلى صوت مُسجّل. وفي رَدّة فعل لاحقة على هذا التوجّه، عاد المُمثل ليصبح الوسيط الأوّل في عملية التواصّل* مع المُفرّج، والعنصر الأساسيّ في تأليف العرض المسرحيّ. وقد استدعى ذلك تجديدًا في أسلوب إعداد المُمثل يركّز على الحركة* والتعبير الجسديّ، ونتج عن ذلك تطوّر ملموس في شكل الأداء*.

- إعادة النظر بشكل المكان* المسرحيّ كبناء مُشيد، ومُحاولة الخروج من العمارة المسرحيّة* التقليديّة إلى أماكن جديدة تجذب نوعيّة مُختلفة من الجمهور، والاهتمام بموقع الجمهور من العرض، وبالعلاقة بين الخشبة* والصالة*. كان لهذا التغيير دوره في ظهور مفهوم جديد للسينوغرافيا* كَرّسه يماريوتون مثل المهندس الألمانيّ والتر غروبيوس W. Gropius الذي عمل ضمن توجّه حركة الباوهاوس *Bauhaus*، والفرنسيّ جاك

أروين بيسكاتور E. Piscator (١٨٩٣-١٩٦٦) وبرتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦)، والروسيان فسيفلود ميرخولود V. Meyerhold (١٨٧٤-١٩٤٠) وفلاديمير ماياكوفسكي V. Maiakowski (١٨٩٣-١٩٣٠).

يقوم المسرح التحريضي على رفض الإيهام* والأعراف* المسرحية التقليدية، لذلك فهو يُقدِّم عروضه في الأماكن العامة ويثل الشارع والمترو والمعامل، ويعتمد على التفاعل المُباخَر بين المُتفرِّج* والعرض.

تعود الأصول البعيدة لهذا المسرح إلى عروض مسرح الجريدة الحيّة* التي كانت تُقدِّم إبان الثورة الفرنسية (١٧٨٩) وكومونة باريس (١٨٧١) للإعلام والتحريض.

ظهر المسرح التحريضي بداية في روسيا في فترة الحرب الأهلية وكان أحد توجُّهات مسرح الهواة* الذي وُلد بِبُادرة من المُتعلِّقات السياسية والعسكرية والثقافية داخل الجيش الأحمر وضمن المعامل والأحياء السكنية وأُطلق عليه اسم «مسرح الإنتاج الذاتي». وقد أخذ المسرح التحريضي ضمن هذا الإطار شكلاً خاصاً به يَستمرُّ كُلَّ وسائل التعبير الشعبية وأشكال الفرجة* ويعتد الإضحاك بكُلِّ وسائله للنقد والتوعية. بعد ذلك تَبَلَّوَر المسرح التحريضي كمفهوم مع المسرحيين المختصين، وعلى الأخص بيسكاتور الذي يُعتبر أوَّل من طرَح بشكل نظري مبدأ التحريض السياسي في المسرح في كتابه «المسرح السياسي». وقد طبق بيسكاتور هذا المبدأ عملياً في عروضه الجماهيرية ضمن المسرح البروليتاري الذي أسَّسه، وأهم أعماله التحريضية مسرحية «الرايات» ومسرحية «رغم كُل شيء».

من جانب آخر، يُمكن اعتبار المسرحيات

- إعادة النظر في دور النص الذي اعتُبر مُجرَّد عنصر من العناصر، وفي الكتابة المسرحية ومكوِّنات النص ولا سيما اللغة في المسرح. وأهم الأمثلة على ذلك مسرح العبث* الذي تَطَوَّر ضمن تيار المسرح الطليعي الذي ساد في أوروبا في الخمسينات من هذا القرن.

في العالم العربي، دخل التجريب كمفهوم في السنوات الأخيرة وصار سمة لعروض المُخرِجين الشباب الذين يُحاولون التأمُّل مع المسرح بشكل يختلف عن السائد. وقد طرَح المسرح التجريبي كنفيز للمسرح التجاري وللمسرح بشكله التقليدي، دون أن يُطلق هذا الطرح من فهم حقيقي لمفهوم التجريب. جدير بالذكر أنَّ الاهتمام بالتجريب في المسرح وُضِلَ لحَدِّ تأسيس مهرجان* مُخصَّص له هو مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي الذي تُقدِّم فيه منذ ١٩٨٨ عروض تجريبية عربية وعالمية. انظر: طليعي (مُتحرِّج-).

■ التَّحْرِيطِي (المُتحرِّج-)

Agit-Prop

Agit-Prop

مُصطلح مأخوذ من التسمية الروسية Agitatsiya-Propaganda وتعني التحريض والدعاية، ومنها اشتقَّ المُصطلح الاختصاري Agit-Prop.

والمسرح التحريضي هو مسرح سياسي الطابع يهدف العَرَض فيه إلى الدعاية لفكرة ما وإلى إثارة تساؤلات حول الواقع وتغييره انطلاقاً من الأحداث المُباشرة والساجنة.

ظهر هذا النوع من العروض في العشرينات من هذا القرن في الاتحاد السوفيتي وألمانيا ثم في تشيكوسلوفاكيا والصين الشعبية وغيرها، واهتمَّ به رجال مسرح معروفون مثل الألمانيتان

«فيستنام» للفرنسي آرمان غاتي A. Gatti (١٩٢٤-)، ومُشرحة حفلة سمر من أجل خمسة حزيران» للسوري سعد الله ونوس (١٩٤١-)، ومُشرحة «حرب بين مُعترضين» للبناني غي غياط.

مُشرح المُداخلة Théâtre d'intervention :

إنْخَسَر المَسْرَح التَّحْرِيزِي في صِفَتِهِ الأَوَّلَى في الخمسينات من هذا القرن وكانت آخر تَجَلِّيَّاتِهِ في الصِّين الشَّعْبِيَّة إِثَان الثَّوْرَةِ الثَّقَافِيَّة، لَكِنَّهُ أَفْرَزَ لَاحِقًا صِيفَةً أَكْثَرَ شُمُولِيَّة سَادَتْ فِي أَمْرِيكَا وَأُورُوبَّا وَالْيَابَان فِي السِّتِينات من هذا القرن هِيَ مَسْرَح المُدَاخِلَةِ *Théâtre d'intervention*. من أَشْكَالِ مَسْرَح المُدَاخِلَةِ الْهَابِتَنْغ* وَمَسْرَح الْمَصَابَات* وَكُلُّ مَا يَقُومُ عَلَى عَرْضِ الْحَدَثِ السَّاحِنِ.

وَإِذَا كَانَ الْمَسْرَحُ التَّحْرِيزِيَّ يَحْمِلُ طَائِفًا سِيَاسِيًّا إِيدِيُولُوجِيًّا مُبَاشِرًا، فَإِنَّ مَسْرَح المُدَاخِلَةِ أَقَلَّ مُبَاشِرَةً وَيرَكُزُ بِالدَّرَجَةِ الأَوَّلَى عَلَى عِلَاقَةِ التَّبادُلِ بَيْنَ التَّجْمُوعَةِ وَالْوَسْطِ الَّذِي تَعِيشُ فِيهِ، كَمَا أَنَّ التَّوْجِيهَ السِّيَاسِيَّ فِيهِ يَأْتِي عِبْرَ مَعَالِجَةِ تَفَاصِيلِ الْحَيَاةِ اليَوْمِيَّةِ.

فِي تَطَوُّرٍ لَاحِقٍ بِدَأْ مَسْرَح المُدَاخِلَةِ يَتَخَلَّى عَنْ طَائِفَةِ السِّيَاسِيِّ لِتَحَوُّلِهِ إِلَى نَوْعٍ مِنَ التَّنْشِيطِ الْمَسْرُحِيِّ* دَاجِلِ الْمَدِينَةِ. انْظُرْ: مَسْرَح الْمُضْطَهْدِ، الْمَسْرَحُ السِّيَاسِيَّ.

Tragedy

■ التراجيديا

Tragédie

التراجيديا كلمة يونانية مَنحُوْتة من كلمتي Tragos = الكَبْشُ و ôde = غِنَاء، وَكَانَتْ تُسْتَعْمَلُ لِلدَّلَالَةِ عَلَى النَشِيدِ الَّذِي كَانَتْ تُغَنَّى جَوْقَةً مُتَنَكِّرَةً يَزِي الكَبْشُ مُثْمَلٌ رِفَاقَ الإِلَهِ

التعليمية *Lehrstück* الَّتِي كَتَبَهَا بَرِيشتُ نَوْحًا مِنَ الْمَسْرَحِ التَّحْرِيزِيِّ الَّذِي يَقْدَمُ فِي أَمَاكِنِ تَجْمُعاتِ النَّاسِ وَيَطْرَحُ هَدَفًا جَدِيدًا لِلْمَسْرَحِ هُوَ حَثُّ الْحَاضِرِينَ عَلَى اتِّخَاذِ مَوَاقِفَ. هَذَا الدَّورُ الْجَدِيدُ لِلْمُتَشَرِّجِ يَظْهَرُ فِي النَّصِّ الْمَسْرُحِيِّ نَفْسَهُ حَيْثُ تَكُونُ النِّهَايَةُ مَفْتُوحَةً وَقَابِلَةً لِكُلِّ الْإِحْتِمَالَاتِ الَّتِي يُطَلَّبُ مِنَ الْجُمْهُورِ* طَرَحَهَا كَمَا فِي مَسْرُحِيَّةِ «الَّذِي يَقُولُ نَعَمْ، الَّذِي يَقُولُ لَا» (انْظُرْ تَعْلِيمِي-مَسْرُوح).

كَانَ لِهَذَا التَّوْجُّهُ الْمَسْرُحِيِّ أَثَرُهُ الْمُبَاشِرُ فِي دَوْلِ الْعَالَمِ الثَّالِثِ، وَعَلَى الْأَخْصَصِ دَوْلِ أَمْرِيكَا اللَّاتِينِيَّةِ فِي فَتْرَةِ الْمَدِّ الثَّوْرِيِّ. وَقَدْ تَرَاقَى انْتِشَارُ هَذِهِ الصِّيفَةِ مَعَ تَرَاثِدِ الْقَنَاعَةِ بِدَوْرِ الْمَسْرَحِ فِي التَّأْثِيرِ عَلَى الْجُمْهُورِ. أَخَذَ الْمَسْرَحُ التَّحْرِيزِيَّ فِي أَمْرِيكَا أَشْكَالًا مُتَنَوِّعَةً أَمُهَا مَسْرَحُ الْمُضْطَهْدِ* الَّذِي أَسَّسَهُ الْبَرَاذِيلِي أَوْغُسْتُو بَوَال *A. Boal* (١٩٣١-) فِي الْبِيرُو، وَعُرُوضُ فِرْقِ التَّجْمُعاتِ الْفَلَاخِيَّةِ وَالْعَمَالِيَّةِ فِي دَوْلِ أَمْرِيكَا اللَّاتِينِيَّةِ، وَمَسَارِحُ الْمَجْمُوعَاتِ الْعَرَقِيَّةِ الْمُهَاجِرَةِ فِي الْوِلَايَاتِ الْمُتَّحِدَةِ، وَمِنْهَا فِرْقَةُ *El Teatro Campesino* الْمَكْسِيكِيَّةِ الَّتِي قَدِّمَتْ عُرُوضًا كَثِيرَةً تَقُومُ عَلَى اسْتِكْشَاتِ تَدْمُجِ تَقَالِيدِ الْمَسْرَحِ الشَّعْبِيِّ* مَعَ تَقَالِيدِ الْمَسْرَحِ الْمَلْهَمِيِّ*.

فِي تَرْكِيا تُعْتَبَرُ عُرُوضُ الْمُخْرَجِ مِيمَتِ أُولُوسُوي *Memet Ulusoy* (١٩٤٢-) مِنْ عُرُوضِ التَّحْرِيزِ وَالذَّعَايَةِ لِأَنَّهَا كَانَتْ تَحَثُّ الْعُمَالَ عَلَى الْإِضرَابِ، وَفِي لُبْنَانِ يُنَكِّنُ أَنَّ يَتَلَوَّجُ ضِمْنَ الْمَسْرَحِ التَّحْرِيزِيِّ الْعَرْضُ الَّذِي قَدَّمَهُ رُوجِيه عَسَّاف (١٩٤١-) فِي قَرْيَةِ عَيْنَاتَا فِي جَنُوبِ لُبْنَانِ.

أَثَرُ هَذَا التَّوْجُّهِ عَلَى الْكِتَابَةِ الْمَسْرُحِيَّةِ أَيْضًا، وَعَلَى الْأَخْصَصِ النُّصُوصِ الَّتِي هَدَفَتْ إِلَى إِثَارَةِ النِّقَاشِ حَوْلَ الْحَدَثِ السَّاحِنِ مِثْلُ مَسْرُحِيَّةِ

النهرين حيث كانت الدراما الإثنية *Ethnodrame* عُروضًا لها طابع ديني تروي موت أحد الآلهة ويَعثه.

كانت الاحتفالات التي أفرزت التراجيديات في بلاد اليونان مُرتبطة بالدين. لكنّ التأثيرات التي طرأت على المجتمع اليوناني منذ القرن الثامن وحتى الخامس قبل الميلاد جعلتها تتحوّل من تعبير ديني إلى تعبير جمالي، ومن تصوير ونفسير للعالم إلى طُروح اجتماعية وسياسية.

ظهرت دراسات هامة في القرن العشرين قسّرت ظهور التراجيديات اليونانية على ضوء تطوّر المجتمع اليوناني من مجتمع قبلي إلى مجتمع مدني، والانتقال من حكم ملكي إلى حكم المدينة الديمقراطية. اعتبرت هذه الدراسات أنّ الظرف التاريخي الذي أفرز التراجيديات هو التواء بين الفكر الحنوقي الحديث آنذاك، وبين التقاليد الدينية القديمة؛ وأنّ التراجيديات كمرحلة فكرية هي التعبير الواضح عن تشكّل الإنسان اليوناني من الداخل كفاعل، أي كفرد مسؤول عن فعله، خاصة وأن موضوع التراجيديات هو الإنسان المُجبر على اتخاذ قرار مصيري في عالم لم تكن القيم قد أخذت فيه شكلها الخالص والمُستقرّ بعد. من هذا المنطلق كانت التراجيديات هي الحيز الذي تتلاقى فيه الأفعال الإنسانية مع القُدّرات الإلهية.

نشأة وتطوّر التراجيديات:

ليست هناك معلومات أكيدة حول نشأة التراجيديات كنوع في بلاد اليونان، ويُقال إنّها كانت في البداية نشيدًا شعريًا يُسمّى الديثيرامب *Dithyrambe* تُنشده جوقة من الكهنة في احتفالات ديونيزوس. ويُقال أيضًا إنّ هذا الشيد تطوّر على يد الممثل ثيسبس *Thespis* الذي

ديونيزوس في الطقوس المُكرّسة له. ويمكن أن تكون كلمة *Tragodia* قد استُعملت فيما بعد للدلالة على الشاعر المُسابق للمُحصول على جائزة أفضل عمل مسرحي، وما يدلّ على أنّ هذه التسمية تعود للفترة التي خضعت فيها الطقوس الدينية للتنظيم السياسي للمدينة اليونانية في القرن الخامس قبل الميلاد.

عندما تُرجم كتاب «فنّ الشعر» (٣٣٠ ق.م.) لأرسطو *Aristote* (٣٨٤-٣٢٢ ق.م.) إلى المصنّات، قُسمت التراجيديات على أنها صنف من أصناف الشعر هو المديح. وقد استعمل ابن سينا (٩٨٠-١٠٣٧) نفس اللفظ اليوناني «طراغوديا» دون أن يتّهم دلالة المسرحية. ولم يستعمل تعبير «مساة» للدلالة على التراجيديات إلا في نهاية القرن التاسع عشر مع دخول المسرح إلى العالم العربي، ومع محاولة تصنيف المسرح إلى أنواع*.

أصول التراجيديات:

التراجيديات اليونانية هي نوع مسرحي تطوّر من طقوس زراعية هي عبادة ديونيزوس التي كانت تتمّ في شهر آذار وبداية نيسان، ويبدو الموضوع فيها حول الموت والبعث. وقد بات من المعروف اليوم أنّ طقوس ديونيزوس هي استمرار لطقوس أقدم كانت معروفة قبل الحضارة اليونانية مثل عبادة أدونيس والاحتفال بموته ويَعثه في ٢١ آذار وبداية نيسان، والاحتفالات بقيامة الإله تيموز، واحتفالات الربيع وعبادة الإله بعل (انظر الطقوس).

والطوّر والانتقال من الطقوس إلى المسرح ليس ظاهرة يونانية فقط فقد عُرفت من قبل في بلاد الهند وفي مصر الفرعونية وحضارة ما بين

الذي يَسْبِقُ دُخُولَ الجوقة يُسَمَّى الاستهلال* Prologos، ودخول الجوقة الذي يليه يُسَمَّى الدُخُول Parodos، بعد ذلك يتطوّر الحدث في مقاطع تتناوب مع أغاني الجوقة والرَقَصات Stasima. بعد آخِر رَقصة تُخْرَج الجوقة في المقطع المُسمّى الخُروج Exodos، وهو نشيد يُعلن خاتمة التراجيديا.

تقوم التراجيديا كُتَيْبة على التناوب بين الغناء والإلقاء*، وبين الفعل والسرد*، وهذا التناوب هو الذي يُعطي للتراجيديا بُنيّتها كشكل مفتوح حَسَب رأي الناقد الفرنسي رولان بارت R. Barthes. (انظر شكل مفتوح/شكل مغلق).

أما العناصر المُحيّية للتراجيديا حَسَب أرسطو فهي «القصة والأخلاق والليّارة والفكر والمَنظر والغناء أو النشيد».

تقوم التراجيديا على المُحاكاة* Mimesis. وقد حدّد أرسطو أنها يُمكن أن تكون مُحاكاة الفعل بالفعل، أو مُحاكاة الفعل بالرواية عنه. واعتبر أن الأحداث والأفعال تنظّم فيما أسماه Mythos، وهو تعبير يُترجم عادة إلى القصة أو الخرافة أو الحكاية*، ويعني به أرسطو القالب الذي ترتّب فيه أجزاء الحكاية، أي ما يُعرف اليوم باسم الحكاية* (انظر الفعل الدرامي، الحكاية، الحكمة).

حدّد أرسطو في الفصل الثالث عشر غاية التراجيديا بإثارة الخوف والشفقة* من أجل التوصل إلى التطهير* لدى المُفرّج*، وذلك من خلال مسار مُعيّن يُشكّل أساس النظام المأساوي*، ويقوم على متابعة أفعال الشخصية* وعلى الاختصّ الجَلّ*، وعلى التعاطف مع ما يفعله أو ما يفكر به. تتحدّد طبيعة هذا التعاطف Empathia بطبيعة عنصر أساسي في النظام المأساوي* هو الرُّلة أو الخُلُق Hamartia، وهي

أدخل مُثَلًا واحدًا مُقابل الجوقة* في القرن السادس قبل الميلاد. لكن الأمر المُؤكّد هو أن التراجيديا تبلورت كنوع مسرحي مع ظهور المُسابقات التراجيدية في نهاية القرن السادس قبل الميلاد ضمن احتفالات المدينة اليونانية الوليدة حيث كانت تُقدّم ثلاث تراجيديات تليها الدراما الساتيرية Drame satyrique (انظر رباعية). وقد كتب اليوناني أسخيلوس Eschyle (٥٥٢-٤٨٤ ق.م) تراجيديات قَدّمها في هذه المُسابقات ووقع فيها عدد المُمثّلين إلى اثنين، ثُمَّ قام سن بعده سوفوكليس Sophocles (٤٩٦-٤٠٦ ق.م) بإدخال دور ثالث. وتُعتبر أعمال هذا الأخير الجِثال الأفضل على التراجيديا المُكتبلة كنوع مسرحي. وقد استقى أرسطو من أعمال سوفوكليس ثُمَّ يوريبيدس Euripides (٤٨٤-٤٠٦ ق.م) الأمثلة التي بنى عليها كتابه «فنّ الشعر».

والتراجيديا في شكلها الذي ثَبَت في القرن الخامس قبل الميلاد هي مسرحية تُصوّر واقعًا إنسانيًا مُحاطًا بالشؤم ينتهي غالبًا بخاتمة* مأساوية. وقد أعطى أرسطو تعريفًا للتراجيديا ما زال يُعتمد كأساس حتى يومنا هذا فهو يقول: «التراجيديا هي مُحاكاة فعل جليل كامل له عَظَم ما في كلام مُتّبع تتوزّع أجزاء القطعة عناصر التحسين فيه، مُحاكاة تُمثّل الفاعلين ولا تُعتمد على القصص وتُضمّن الرحمة والخوف لتحديث تطهيرًا لِمثّل هذه الانفعالات». ويُضيف أرسطو «التراجيديا هي مُحاكاة الأخبار في كلام موزون وتُحاول جاهدة أن تقع في دورة مُسببة واحدة، أو لا تتجاوز ذلك إلا قليلًا». (فنّ الشعر، الفصل السادس).

وصَف أرسطو وسَمّى المقاطع التي تتألّف منها التراجيديا في كتابه «فنّ الشعر»، فالمقطع

وبالتالي فإن التراجيديا الرومانية حوّرت المسار المأساويّ الذي لم يُعدّ مَبْنًى على التعاطف والخوف والثّقة وإثما على تحقيق التطهير والتنفيس من خلال الغُف الذي يُشكّل السّمة الأساسيّة لها. في تطوّر لاحق، صار الغرض في التراجيديا الرومانية هو الأساس، وذلك لدخول الرقص والغناء بشكل كبير، ولغلبة الجانب المشهديّ من خلال مشاهد الغُف.

يُعبّر هوراس Horace (٢٣-١٣ ق.م) مُنظر التراجيديا الرومانية، كما يُعبّر الكاتب سينيكا Sénèque (٤-٦٥م) من أفضل كتابها لأنه أدخل البعد النفسيّ في مُعالجة الشخصيات وجعل القدر أساس الخطيئة، وطرّح في أعماله تساؤلات فلسفيّة حول العالم. لذلك كان أثره كبيراً على كُتاب التراجيديا الإنسانيّة *Tragédie humaniste* في عصر النهضة، وعلى الدراما الإليزابيثيّة *Drame elizéthain*، وعلى الأخصّ أعمال الإنجليزيّ وليام شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦)، وعلى التراجيديا الكلاسيكيّة الفرنسيّة في القرن السابع عشر.

التراجيديا الكلاسيكيّة الفرنسيّة:

عرّف المُنظّرون الفرنسيّون في القرن السابع عشر الأسس التي وضعها أرسطو وهوراس حول التراجيديا من خلال المفسرين الإيطاليين، وقد أدّى ذلك إلى إطلاق أحكام نابعة من فهمهم الخاصّ لهذه الأسس ومن خصوصيّة العصر. من هؤلاء المُنظّرين شابلان Chapelin ودونيّاك Daubignac وبوالو Boileau (انظر فَنّ الشّعر). تُشكّل مسرحيّات الفرنسيّ بيير كورني P. Corneille (١٦٠٦-١٦٨٤) مرحلة انتقاليّة بين التراجيديا الإنسانيّة والتراجيديا الكلاسيكيّة

الخطيئة المأساويّة التي يَرتكبها البطل وتُوصّله للثّعاسة. وقد ميّز اليونانيّون في مفهوم الخطيئة بين بُعدين: *Dianoia* وهي التفكير أو النية، و *Ethos* وهي إقرار الفعل في حدّ ذاته. وذلك لتحديد إن كانت الخطيئة تتمّ عنّداً وقصد، أو تُنزل على البطل بنوع من الحُثيّة. تتوفّر نوعيّة الخطيئة أيضاً على ثَمَتِ البطل ورَفْضه أن يتراجع زغم التحذيرات، وهذا هو الصّلف *Hybris*. والمُرحلة الثانية في المسار المأساويّ هي الألم *Pathos*، وهو العذاب الذي يُعاني منه البطل ويُقلّله إلى المُضْجَر، ويوضّح في نهاية التراجيديا عندما يَتِمّ الانقلاب *Peripéita*، والتعرّف *Anagnorisis*، أي انتقال الشخصية من الجهل إلى المعرفة وإلى الوعي بأساس الشرّ، وهذا ما يُؤدّي عند المُضْجَر إلى التطهير *Katharsis*.

تُسمّى التراجيديا التي تَمْتد هذه البُنية وتحتوي على مثل هذه العناصر التراجيديا الكلاسيكيّة القديمة، وأهمّ ما يُميّزها هو اللغة الرقيقة وعدم الخلط بين الأنواع والخاتمة المأساويّة الخالصة. ومن أفضل الأمثلة على التراجيديا الكلاسيكيّة الخالصة مسرحيّة سوفوكليس «أوديب ملكا» التي تُبرز مفهوم الخطيئة المأساويّة كقدر، و«أنتيغونا» التي يظهر فيها الخيار الإنسانيّ.

التراجيديا الرّومانيّة:

هي تقليد واستمرار وترجمة للبروتوار اليونانيّ وليّبة وموضوعات التراجيديا المُستقاة من الأساطير. لكنّ هذه الأساطير لم تَمُدّ جزءاً من المُعتقدات الدينيّة لدى الرومان، ولذلك صار الأساس فيها وُضِع البطل الذي تتنفيّ المُسؤوليّة لديه ولا يستطيع السيطرة على رغباته.

التراجيديات في إنجلترا:

يُطلق على التراجيديات التي كُتبت في العصر الإليزابيثي (١٥٥٨-١٦٤٢) اسم الدراما الإليزابيثية، خاصة وأن كلمة دراما بالمعنى الإنجليزي تعني المسرحية بشكل عام. وفي الواقع يصعب الحديث عن التراجيديات الإليزابيثية كنوع له خصوصية محددة لأن فصل الأنواع لم يكن مُعتمدًا في إنجلترا، ولأن المسرحيين في تلك المرحلة لم يحاولوا ترميز أسس محددة للتراجيديات، ولأن المسرح الإليزابيثي عامة والشكسبير في شكل خاص كان مُتوَعًا تسود فيه جمالية الباروك، وتحول المسرحيات فيه طابعًا يجمع بين المضحك* والمأساوي*، وبين الرفيع* والغروتسك* لدرجة يصعب معها إدراج أعمال هذه الفترة في تصنيف الأنواع المسرحية. ولذلك نجد في هذا المسرح البعد المأساوي دون أن تُطبق عليه معايير التراجيديات الخالصة.

تُعتبر التراجيديات الرومانية، وعلى الأخص مسرحيات سينيكا النموذج الأساسي الذي استقى منه كُتّاب العصر الإليزابيثي مسرحياتهم في البداية، ويظهر ذلك من طابع العنف الذي يُسيطر عليها. وقد تلازم ذلك مع ذوق الجمهور الصاحب، خاصة وأن الدراما الإليزابيثية لم تكن مسرح نُخبة وإنما حافظت على طابعها الشعبي.

من جانب آخر فإن التراجيديات المكتوبة في هذه الفترة تحول طابع المأساوية ضمن منظور ذلك العصر. إذ تغيّب فيها الآلهة، ولا يُواجه البطل فيها قوى غيبية وإنما يصطدم بتأجج فعله وبالعالم الخارجي من حوله. والدراما الإليزابيثية تفتتح دائمًا على أفق تاريخي نتيجة لعدم ارتباطها بقواعد محددة (الزمان والمكان)، ولغلبة البنية السردية عليها، وهذا ما نلاحظه في مسرحيات شكسبير التي يغلب عليها الطابع المأساوي سواء

الفرنسية لأن الأكاديميات كرّست هذه الأحكام في تطوّر لاحق وحولتها إلى قواعد* جمالية صارمة صارت أساس الكلاسيكية* الفرنسية، وظلت سائدة حتى زوال الحُكم الملكي المطلق في بداية القرن الثامن عشر.

جدير بالذكر أن عروض التراجيديات التي كانت عند اليونان والرومان ذات طابع جماهيري تحوّلت في القرن السابع عشر إلى عروض تُقدّم للنخبة في بلاط الملك لويس الرابع عشر وتميّس فوق هذه النخبة ومفاهيمها (انظر قاعدة حُسن اللياقة).

لم تكن التراجيديات الكلاسيكية الفرنسية تعبيرًا عن المأساوية بمعناها الفلسفي، وإنما نوعًا أدبيًا يقوم على المعايير التي طرحها أرسطو، وشكّلت قواعد للكتابة المسرحية تُفرض التقيّد بقاعدة الوحدّات الثلاث* وقاعدة حُسن اللياقة* ومُشابهة الحقيقة*. وتُعتبر مسرحيات الفرنسي جان راسين J. Racine (١٦٣٩-١٦٩٩) الذي التزم بهذه القواعد النموذج الحيثاني لهذا النوع رغم أنه نقل الصراع* من صراع خارجي تُشكّل الجوقة (المدينة) مع البطل أقطاب المأساوية، إلى صراع داخلي يَنبثق على مُستوى العواطف والرغبات وله بُعد أخلاقي يُستمد من مُطلق العصر.

أظهر الباحث الفرنسي جاك شيرير J. Scherer في كتابه «الدراماتولوجية الكلاسيكية في فرنسا» (١٩٧٣) بُنية المسرحية الكلاسيكية (كوميديا أو تراجيديات) في ذلك العصر، وبين كيف كانت الكتابة الكلاسيكية الفرنسية في بُنياتها الداخلية والخارجية محكومة بقواعد تُطال كُلُّ المُكوّنات المسرحية (انظر البُنية المسرحية والمُخرج).

التراجيديات اليوم:

في القرن العشرين، ومع غياب الظرف التاريخي الذي يُرر وجود التراجيديات كنوع، صارت هناك رغبة في تقديم واستعادة البعد المأساوي من خلال إعادة كتابة التراجيديات اليونانية بروية مُعاصرة. يتجلى ذلك بوضوح في مسرحيات فترة ما بين الحربين، وعلى الأخص أعمال القرنين جان جيرودو J. Giraudoux (١٨٨٢-١٩٤٤) وجان آنوي J. Anouilh (١٩١٠-١٩٨٧) وجان بول سارتر J.P. Sartre (١٩٠٥-١٩٨٠)، والكاتب الأمريكي أوجين أونيل E. O'Neill (١٨٨٨-١٩٥٣). كذلك تُعتبر مسرحية «التراجيديات المُضائلة» (١٩٣٢) التي كتبها الكاتب الروسي فيسغولود فيشنيفسكي V. Vischniewski (١٩٠٠-١٩٥١) وأخرجها في عام ١٩٣٣ ألكسندر تايفروف A. Tairov (١٨٨٥-١٩٥٠) من أهم الأمثلة على مُعالجة التراجيديات بمنظور مُعاصر.

في يومنا هذا نلحظ العودة إلى التراجيديات اليونانية على صعيد الإخراج* وليس على صعيد الكتابة. فقد اهتم كبار المُخرجين بتقديم النصوص الكلاسيكية برويا مُعاصرة وأهمهم الألماني بيتر شتاين P. Stein (١٩٣٧-) الذي قَدَّم «الأورستية»، والفرنسي ميشيل هرمون M. Hermon (١٩٤٨-) الذي قَدَّم مسرحية «فيلدا» لراسين بليامس الجيز، والمُخرج الفرنسي أنطوان فيتيز A. Vitez (١٩٣٠-١٩٩٠) الذي قَدَّم مسرحية «إلكترا» لسوفوكليس في ثلاث قراءات مُختلفة، والمُخرجة الفرنسية آريان منوشكين A. Mnouchkine (١٩٣٩-) التي جمعت ثلاث تراجيديات يونانية وقدمتها في «ثلاثية الأترديين»، والمُخرج الأمريكي بيتر سيللارز P. Sellers (١٩٥٨-) الذي قَدَّم من

كانت مسرحيات تاريخية (سلسلة المسرحيات عن ملوك إنجلترا ريتشارد وهنري إلخ)، أو تراجيديات (روميو وجوليت والملك لير وماكبث وكوريولانوس).

التراجيديات في ألمانيا وفي روسيا:

رَفَضَ الكُتَّابُ الألمان في القرن الثامن عشر المنظور الفرنسي للتراجيديات واعتمدوا النموذج الشكسبييري الذي لا يلتزم بالقواعد. وقد عكست الكتابات النظرية في ذلك الوقت هذا الموقف الرفض (انظر الكلاسيكية).

في روسيا دخلت التراجيديات على المسرح منذ القرن الثامن عشر بتأثير من دراما التنوير الألمانية، وقد عكست إيديولوجية الحُكْم المُطلق. ويُعتبر سوماركوف Somarkov (١٧١٧-١٧٧٧) مؤسس التراجيديات الروسية.

التراجيديات في المشرق العربي:

مع محاولة كُتَّاب المسرح في العالم العربي نقل بُنية وأنواع وأشكال المسرح الغربي، جَرَتْ مُحاولات مُتفرقة لكتابة التراجيديات دون الانطلاق من نموذج مُحدد ومن قواعد مُعينة، نذكر منها مسرحيتي «جاده» (١٩٦٨) و«قدموس» (١٩٤٤) للكاتب اللبناني سعيد عقل (١٩١٢-). وقد صَنَّفَ بعض الكُتَّاب أعمالهم على أنها مأساة كما فعل المصري أحمد شوقي (١٨٦٨-١٩٣٢) في مسرحيتي «أنطوني وكليوباترة» و«عتره»، في حين حاول البعض كتابة مسرحيات ذات طابع مأساوي مُستفاد من الأساطير المحلية أو من التراث كما هو الحال في مسرحية «شهرزاد» للكاتب المصري توفيق الحكيم (١٨٩٨-١٩٧٠) ومسرحية «الزير سالم» للكاتب المصري ألفرد فرج (١٩٢٩-).

شكبير وكُلَّ المسرحيات التي تنتمي إلى نوع التراجيكوميديا*، وأعمال كُتَّاب تيار العاصفة والانفِخاع *Sturm und Drang* في ألمانيا مثل يوهان وفغانغ غوته (١٧٤٩-١٨٣٢) وفردريش شيللر (١٧٥٩-١٨٠٥)، وفي أعمال الفرنسيين فيكتور هوغو (١٨٠٢-١٨٨٥) V. Hugo والفريد دو موسيه (١٨١٠-١٨٥٧) A. Musset وجان جيرودو (١٨٨٢-١٩٤٤) J. Giraudoux.

انظر: المأساوي، الأنواع المسرحية.

■ التراجيكوميديا Tragi-comedy

Tragi-comédie
وتُسمى أيضًا في اللغة العربية الملهاة المُفجعة أو الملهاة المأساوية.

أطلقت تسمية تراجيكوميديا على نوع مسرحي يجمع بين التراجيديا* والكوميديا* وله طابع جمالي يخلط فيه المأساوي* بالمضحك*. بناءً على ذلك تحدَّدت ملامح التراجيكوميديا على ضوء النوعين اللذين تنحدر منهما، فالشخصيات فيها تنتمي إلى طبقات اجتماعية مُتنوعة شعبية وأرستقراطية، والحدث جذبي ولا ينتهي بالضرورة بكارثة أو مأساة أو بموت البطل، كما أن اللحظات المُضحكة فيها نادرة، ويبرز فيها الميل إلى العنف والعواطف القوية. على صعيد الأسلوب يكون أسلوب كتابة التراجيكوميديا ذا صبغة مُتنوعة تجمع بين لغة رفيعة ولغة أقرب إلى الجوارح اليومي.

لم يعرف اليونان التراجيكوميديا لأنه لم يرد ذكرها في كتاب فنَّ الشعر لأرسطو (٣٨٤-٣٢٢ ق.م) وأزل من استخدم تعبير تراجيكوميديا هو الكاتب الروماني بلاتروس (٢٥٤-١٨٤ ق.م) الذي اعتبر مسرحيته

خيالاً مسرحية «الفرس» لأسخيلوس رؤيته عن حرب الخليج.

كذلك اهتمت السينما بالتراجيديا الإغريقية وأشهر الأمثلة هي الأفلام التي قدَّمها الإيطالي بيير باولو بازوليني P.P. Pasolini لمسرحيته «ميديا» و«أوديب» وغير ذلك.

الأنواع التراجيدية:

أفرزت التراجيديا أنواعاً ثانوية نذكر منها:

تراجيديا الانتقام *Tragédie de la vengeance*، وهي تسمية تُطلق على الأعمال المستوحاة من مسرحيات سينكا وتحتوي على فكرة انتقام البطل كميخور أساسي، وهذا ما نجده في مسرحية «هاملت» لشكبير ومسرحية «السيد لكورني»، وفي كثير من مسرحيات العصر الذهبي الإسباني.

التراجيديا البطولية *Tragédie héroïque*، وهي تسمية لنوع يستقي مواضيعه من الملاحم ويبرز المثل التي كرستها الفرونية. ظهر هذا النوع في إنجلترا مع الكاتب جون درايدن (١٦٣١-١٧٠٠) J. Dryden وتطوَّر مع وليم كونغريف (١٦٧٠-١٧٢٩) W. Congreve.

التراجيديا الخليط *Tragédie mixte*، وهي تسمية حديثة استُخدمت لوصف التراجيديا التي تحتوي على جوِّ وأسلوب مأساوي لكن تدخل عليها العناصر الكوميدية أو الغروتسكية. تتنوع اللغة في التراجيديا الخليط ويتنوع الوسط الاجتماعي للشخصيات ولا نجد فيها منحنى التصاعد الدرامي الذي يميِّز التراجيديا الكلاسيكية، لذلك فهي أقرب إلى الدراما*. من هذا المنطلق يُمكن أن نعتبر ضمن التراجيديا الخليط مسرحيات تنتمي إلى فترات تاريخية مُتباعدة زمانياً ومكانياً مثل بعض أعمال وليم

«أمفيتريون» تراجيكوميديا لأنها تجمع بين شخصيات إنسانية وإلهية.

في القرن السادس عشر في إيطاليا، اعتُبرت التراجيكوميديا نوعاً جديداً يسمح بالتوجه إلى الجمهور المعاصر. وقد حملت التراجيكوميديا آنذاك ملامح الباروك مثل لامعولية الحدث والتطوُّف في الطُّبَاع والمواقف والخاتمة السعيدة. وأفضل مثال على ذلك مسرحية «أورلاندو فوريوزو» للكاتب الإيطالي أريوستو Arioste (١٤٧٤-١٥٣٣) والتراجيكوميديات التي كتبها الإيطالي جيو فاني غواريني G. Guarini (١٥٣٨-١٦١٢).

مع طُغيان تأثيرات المذهب الإنساني في تقليد القنماء، تحوَّلت التراجيكوميديا الإيطالية إلى مسرحيات شبه كلاسيكية، الحدث فيها بسيط ولها طابع المأساوية وخاصة فيما يتعلق بمصير البطل.

في فرنسا التي عرفت قواعد كتابة دقيقة تُحدّد الأنواع المسرحية بشكل صارم، ظهرت التراجيكوميديا كنوع مُحدّد في بداية القرن السابع عشر. وتُعتبر مسرحية «السيد» للفرنسي بيير كورني P. Corneille (١٦٠٦-١٦٨٤) أفضل مثال عليها. انحسرت التراجيكوميديا في فرنسا تدريجياً عندما ترسّخت التراجيديا الكلاسيكية.

في إنجلترا وإسبانيا حيث لم تُسيطر القواعد الكلاسيكية، وكانت المسرحيات تقوم أساساً على الخلط بين طابع المأساوي والمُضحك، وبين شخصيات من فئات اجتماعية مُختلفة، يُمكن أن تُصنّف أغلب المسرحيات على أنها تراجيكوميديا مع أنّ التسمية لم تكن مُستعملة: ففي إسبانيا عصر النهضة أطلقت تسمية «كوميديا» على مسرحيات تحوّل نفس الملامح (انظر الكوميديا الإسبانية)، وفي إنجلترا حيث لم

يُعرف الفصل بين الأنواع، لم تكن هناك تسمية خاصة لكلّ منها. وقد تكيّفت التراجيكوميديا مع أنواع مسرحية أخرى، فظهر ما يُسمّى التراجيكوميديا الرُّعويّة *Tragicomédie pastorale* التي تقترب في طابعها من الرُّعويّات.

في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر فيما بعد، ومع رفض الكُتّاب المسرحيين للفصل بين الأنواع ولسيطرة الطابع الواحد، ومع الدعوة إلى كتابة مسرحيات أكثر التصاقاً بالواقع تجمع بين الرفيع والغروتسك، كانت الدراما بكلّ أنواعها البديل النوعي للتراجيكوميديا.

تطوّر الفيلسوف الألمانيّ فردريك هيجل F. Hegel (١٧٧٠-١٨٣١) إلى هذا النوع الخليط، ورأى أنّ التراجيديا والكوميديا تلّفتان فيه وتُحدّ الواحدة الأخرى. فالناتية المُضحكة تُعالج في التراجيكوميديا بشكل جديّ، والمأساويّ يُخفّف من خلال المُصالحة التي تتحقّق في النهاية.

في العصر الحديث يرى بعض كُتّاب المسرح أمثال الرومانيّ أوجين يونسكو E. Ionesco (١٩١٢-١٩٩٤) والسويسريّ فريدريش دورنمات F. Dürrenmatt (١٩٢١-١٩٩٠) والإيرلنديّ صمويل بيكيت S. Beckett (١٩٠٦-١٩٨٩) أنّ الزمن الذي نعيش فيه يحوّل كلّ عناصر المأساة، لكنّه لا يُمكن أن يَترَاز المأساة أو التراجيديا بمعناها التقليدية. لذا فإنّ مُصطلح تراجيكوميديا اليوم يرتبط بفلسفة المأساويّ والمُضحك أكثر من ارتباطه بنوع مسرحي. وبعض المسرحيات التي يُطلق عليها اليوم تسمية تراجيكوميديا لا تقتض بالضرورة وجود عناصر إضحاك أو فاجعة. بالمُقابل فإنّ بعض المسرحيات التي يُطلق عليها تسمية كوميديا ليست بالضرورة مُضحكة، كما هو الحال في

الانفعال الذي يُحرّز من المشاعر الضاربة، وذلك في كتبه «فنُّ الشُّعر» و«علمُ البلاغة» و«السياسة». وقد حدّده كفاية للتراجيديا* من حيث تأثيرها الطَّبِيّ والتربويّ على الفرد المُواطن. فقد رَبطَ أرسطو بين التطهير والانفعال الناتج عن مُتابعة المصير المأساويّ لِلْبَطلِ*، واعتبر أنّ التطهير الذي يَنبُج عن مُشاهدة المُنفِة يُشكّل عمليةً تنقيّة وتفرّغ لِشحنة المُنفِ الموجودة عند المُتفرِّج* مِنّا يُحرّره من أهوائه.

ومع أنّ الفلاسفة اليونان الذين سبقوا أرسطو، ومنهم أفلاطون Platon (٤٢٧-٣٤٨ ق.م)، قد تَطَرَّقوا في أبحاثهم لهذا النوع من التأثير، إلّا أنّهم لم يُعطوه هذه الوظيفة الفعّالة والإيجابية. فقد انتقده أفلاطون ضمن رفضه للمُحاكاة*، واعتبر أنّ التأثير الذي يُؤدّي إليه الشُّعر والفنون هو تأثير سَلْبِيّ، لأنّه يَنأى عن التمثّل* ويُؤدّي إلى إضعاف المُثُلّي وليس العكس.

ذكر أرسطو التطهير في كتابه «فنُّ الشعر» بشكل سريع وعابر مرّتين (الفصل ٦ والفصل ١١). أمّا في كتاب «علمُ البلاغة»، فقد ربط أرسطو ما بين مشاعر الخوف والشُّقّة* اللذين يَشعُر بهما المُتفرِّج الذي يَتمثّل نفسه في البَطل المأساويّ، وبين التطهير. كذلك ربط أرسطو في كتاب «السياسة» ما بين التطهير والموسيقى حسب أنواعها، وذلك من منظور طبّي يَبْتَحث. فقد اعتبر الموسيقى «الكاتارسية» (التطهيرية) صالحةً لِعلاج بعض الحالات المُوضعية التي يكون المريض فيها مَسْكُونًا بالأرواح. ذلك أنّ الموسيقى العنيفة تُسيطر على المُستمع وتَمَلِكُه وتُحقّق الشوّة الانفعالية واللذّة، فتكون بمثابة العلاج الذي يُداوي المُستمع ويُطهره ويُنقيّه، وتَنجِد الفكرة خائتها عند الفارابي.

كوميديا «النورس» وكوميديا بُستان الكَرَز* للروسّي أنطون تشيخوف A. Tchekhov (١٨٦٠-١٩٠٤) وكوميديا «أوديب أو إنت اللي قتلت الوحش» (١٩٧٠) للمصريّ علي سالم (١٩٣٦-).
انظر: الأنواع المسرحيّة، التراجيديا، الكوميديا.

■ التَّطْهِير

Catharsis

Catharsis

مُصطلح يُستعمل في أغلب لغات العالم بلفظه اليونانيّ (كاتاريسيس)، وقد يترجم أحيانًا إلى كلمات تُحوّل معنى التطهير والتنقية Eupuration, Purgation أو التنظيف (وهي الكلمة التي وردت في ترجمة أبي بشر بن متى لكتاب أرسطو «فنُّ الشُّعر»).

والكلمة اليونانيّة Katharsis بالأساس من مُفردات الطَّبّ وتعني التنقية والتطهير والتفريغ على المُستوى الجَسَدِيّ والعاطفيّ. وقد ارتبط المعنى الطَّبِيّ القديم لهذه الكلمة بكلمة فارماكوس Pharmakos التي كانت تعني في البداية المُقارّ والسُّمّ في نفس الوقت، أي مُعالجة الداء بالداء، وإثارة أُوْتة جَسَدِيّة أو انفعاليّة بواسطة علاج له نفس طبيعة العَرَض من حيث المُطوّرة. مع الزمن تحوّلت الكلمة إلى مفهوم فلسفيّ وجماليّ له علاقة بالتأثير* الانفعاليّ الذي يَسْتثيره العَمَل الأدبيّ أو الفنيّ أو الاحتفال* عند المُمارِس والتلقّي كُلّ من جهته. فيما بعد دخل مفهوم التطهير مُجال عِلْم النفس والتحليل النفسيّ مع عالم النفس المُساويّ سيغموند فرويد S. Freud.

يُعتبر أرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢ ق.م)، وهو ابن طيب، أوّل من طرح التطهير بمعنى

بشكل من الأشكال وسيلة تطهيرية تَهْدِفُ لتفريغ
شحنة الشئ لدى المُتفرِّجين وحَثُّهم على
الفصيلة.

وواقع الأمر أنَّ المسرح الغربي في تطوره لم
يلتزم دائماً بالقواعد الأرسطالية الصارمة على
مُستوى الكتابة أو على مُستوى فصل الأنواع،
لكنه لم يرفض المسار الدرامي الأرسطائي
الذي يُحقِّق تأثيراً غيّر الحَدَث أو الشخصية*
على المُتفرِّج، وهذا التأثير هو تأثير التنفيس
والتطهير الذي نَسْتَشْفِه في مسرح الباروك* وعلى
الأخص مسرحيات الإنجليزِي ولِيم شكسبير
W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦) وفي المسرح

الرومانسي وعلى الأخص الرومانسيَّة* الألمانية.
في القرن العشرين كانت هناك إعادة نظر
بمفهوم التطهير من خلال إعادة النظر بكلِّ وظيفة
المسرح في المجتمع. وفي هذا القرن أيضاً تمَّ
رَبْطُ التطهير بعِلْمِ جمال التلقِّي وبمفهوم
الاستقبال*، وبِزَرَت أفكار جديدة حول هذا
المفهوم. فقد بَيَّنَت بعض الأبحاث أنَّ التطهير
قد ارتبط دائماً، وعلى الرغم من اختلاف النظرة
إليه غيّر العصور، بعملية المُحاكاة والتمثيل
والخوف والثَّقْفَة. ومن الواضح أنَّ هذه السُّلسلة
المُتتابعة لم تكن موجودة بشكلها الخالص إلَّا
في التراجيديات الخالصة في الظروف التي وُلِدَت
فيها والتي تَمَسُّ جُمهورها الخاص. وقد بات
من المعروف اليوم أنَّ هناك أنواعاً* مسرحية لا
تَبْنِي نَفْسَ المسار ولا نَفْسَ البَنية، وبالتالي لا
يَتولَّد عنها نفس التأثير. من جانب آخر صار
معروفاً أنَّ الخوف والثَّقْفَة لا يُؤدِّيَان بالضرورة
إلى التطهير، بل إلى نوع من التنفيس الآتِي كما
هو الحال في الميلودراما والكوميديا* وهذا ما
طَرَحَه الباحث الفرنسي شارل مورون
Ch. Mauron في دراساته حول المضحك*

والتطهير بالنسبة لأرسطو ليس مُجرَّد علاج،
فهو أيضاً من الوسائل التي تُحقِّق المُتعة* لدى
المُتلقِي. فإلى جانب المُتعة الجمالية التي ترتبط
بالبناء الخيالي الذي تَسْمَح به التراجيديات من
خلال تحقيق المُحاكاة والإيهام* المسرحي،
هناك المُتعة التي تتولَّد عن عملية التطهير، وهذا
ما تَطَرَّق إليه ابن سينا (٩٨٠-١٠٣٧) في شرحه
وتلخيصه لكتابات أرسطو حين قال «الكلام
المُخَيَّل (أي الشَّعر)، هو الكلام الذي تُذِن له
النفس فتَنَبِّط عن أمور وتَقْبِض عن أمور من
غير رَؤْيَةٍ وفكر واختيار، وبالجملة تفعل له
النفس انفعالاً إنسانياً غير فِكْرِي*».

مع التوجُّه لُمحاكاة القُدَماء لدى
الكلاسيكيين، والعودة إلى المفاهيم الأرسطالية
اعتباراً من القرن السادس عشر، أعطى التطهير
معنى أخلاقياً دينياً واستُخدِمَ بمنحى تعليمي.
كما رُبط بمفهوم الخطيئة في الدين المسيحي.
أمَّا البُعد الآخر الذي كان موجوداً عند أرسطو
ويتعلَّق بالمُتعة التي يُحقِّقها التطهير، فقد غُيِبَ
فيمن النظرة الكلاسيكية* لضرورة الاعتدال في
كُلِّ شيء. وقد اعتُبر التطهير في التراجيديات
الكلاسيكية الفرنسية وسيلة لتخفيف الأهواء
ومَسارِ العواطف.

في القرن الثامن عشر، بيَّن الفرنسي دونيز
ديدرو D. Diderot (١٧١٣-١٧٨٤) في كتابه
«مُتارَقة حول المُثُل» عُموماً فكرة التطهير، إلَّا
أنه أكَّد على التفسير الأخلاقي لها. والواقع أنَّ
مسرح القرن الثامن عشر غيَّب المنحى الطَّبِيعِي
الذي طَرَحَه أرسطو في التطهير، لكنه حافظ على
البُعد الأخلاقي وعلى توظيف التطهير بمنحى
تربوي أي لتعليم الفصيلة. كذلك فإنَّ عَرَضُ
الشئ والجريمة على المسرح في القرن التاسع
عشر في مسرح البولفَار* والميلودراما* كان

التطهير على المستوى الجسدي وعلى المستوى الروحي، وذلك ضمن توجّه العودة بالمرشح إلى طابعه الاحتفالي. وقد سعى آرتو في نظريته للمرح إلى تحقيق التطهير بمنظور مختلف عن المنظور الأرسططالي. فبينما كان أرسطو يرى أنّ التطهير يُخلّص المُتفرّج من أهواء مُعيّنة ويحقّق عودته إلى المجتمع، طرح آرتو التطهير بمنظور علاجي. فقد استند على حالة الطاعون الذي اجتاحت مدينة مرسيليا عام ١٧٢٠ وأدّى إلى نصف بُنية المُجتمع والنظام والجسد، واعتبر أنّ ذلك كان نوعاً من التطهير لأنّه ألغى الماضي كُليّة ليخلق شيئاً جديداً. من هذا المُطلق فإنّ وصول المُمثل إلى حالة النشوة أو الوجود *Transe* يُوجبه إلى التحرّر. أمّا غروتوفسكي فقد تناول التطهير على مُستوى عمل المُمثل* واعتبر أنّ التحرّر ذا الطابع المُؤقّت الذي يَصل إليه المُمثل بأدائه ينعكس لاحقاً خلال العرض على المُتفرّج.

والحقيقة أنّ الطّقوس والاحتفالات التي عرّفها أغلب الشعوب القديمة في مصر الفرعونية وفي الحضارة اليونانية كانت تهدف إلى التطهير على مُستويين، مُستوى الجماعة ومُستوى الفرد. فعلى مُستوى الفرد، وعلى الأخصّ الفرد المُشارك في الطّقوس أو الاحتفال كما في الزار، يَصل المُمارِس إلى حالة انتقاء تُؤدّي إلى طرد الأرواح الشريرة من جسده فتوصله إلى الشفاء. وفي بعض الطّقوس الجماعية التي تقدم على التضحية يَكون هناك نوع من التطهير يُحرّر الجماعة من إثم ما أو ذَنْب أو مَرَض.

أوّل من أعاد النّظر بمفهوم التطهير من خلال ربطه بأصوله الطّقوسية وطرح العلاقة بين التطهير والطّقوس هو الفيلسوف الألمانيّ فردريك نيتشه F. Nietzsche (١٨٤٤-١٩٠٠) الذي اعتبر أنّ

والتي تبنّت منهج التحليل النفسي. كذلك صار من الصعب الحديث عن التطهير بنفس المنظور القديم في الأشكال* المسرحية الحديثة التي لم تُعد تبنّي أساس البنية الدرامية الأرسططالية (انظر درامي/ ملحمي).

في مُعالجته للمرح الأرسططالي*، انتقد المسرحيّ الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) كلّ البنية التي يقوم عليها هذا المسرح الذي يَستلب المُتفرّج من خلال دفعه للمُثلّ باليقظ. وبالتالي فقد ناقش بريشت مفهوم التطهير من منظور إيديولوجي مُعتبراً أنّ المسرح الأرسططالي لا يُؤدّي بالضرورة إلى الغاية المرجوة منه، فاستبدل التطهير كغاية للمرح بالتفكير والشحامة التي تجعل من المُتفرّج مُتلقياً فحلاً. لذلك فقد اعتبر بريشت أنّ توعية المُتفرّج في المسرح الملحمي* تأتي أساساً من عملية كسر الإيهام داخل العمل المسرحيّ وجعل المطروح غريباً، وبالتالي لا يَصل سار العمل إلى تحقيق التطهير (انظر التفرّب، الإنكار، التأثير).

في نظريته حول مسرح المُضطّهد* ودعوته إلى النّور التحرّضيّ للمسرح، ذهب البرازيليّ أوغستو بوال A. Boal (١٩٣١-) أبعد من بريشت. فقد اعتبر في كتابه «مسرح المُضطّهد» أنّ النظام المأساوي* بكلّ مراحله هو نظام قسريّ إكراهيّ، وأنّ التطهير يَتم في المسرح على المُستوى الجماعيّ وليس الفرديّ، وهو بذلك عملية قنّع تُفرض على مجموع المُتفرّجين.

من جهة أخرى، عرف القرن العشرين مع الفرنسيّ أنطونان آرتو A. Artaud (١٨٩٦-١٩٤٨) وبعد ذلك البولونيّ جيرزي غروتوفسكي J. Grotowski (١٩٣٣-) وغيرهما عودة إلى دور

التطهير في التراجيديا على نَفْس المنحى الإيديولوجي، فالْبَقْل فيها هو الضحية، والعقاب الذي يَحِلُّ به هو خلاص يَمَّا هو استثنائي وطارئ على الجماعة. وبذلك فإنَّ التطهير الذي يَشْعُر به الْمُتَفَرِّج يدعم انتماء كُمُوطان فرد إلى الجماعة المُتَرابطة.

حَلَّل عِلْمُ الْجَمَالِ* وعِلْمُ النَّفْس الحديث التطهير وتناوله من موضع التأثير على المُتَلَقِّي. فقد تَمَّ ربطه بالثُمَّة، واعتُبر أنَّ انفعال الْمُتَفَرِّج عندما يَشَاهِد انفعالات الآخر على الخشبة هو مُتعة نفسية تَنَجُّم عن التمثيل والإنكار، وتَنَاتِي أصلاً من اكتشاف أنَّ المسرح هو وَهْم واصطناع وليس حقيقة. جَدِيدُ الْذِكْر أنَّ فرويد هو أَوَّل من اسْتَحْدَم عام ١٨٩٥ مُصْطَلَح التطهير بمعنى التفرغ العقلي وذلك عندما وَصَف طريقة علاجه لمرضاه المُصابين بالهستيريا.

اعتمدت البسيكودراما* التطهير كغاية وذلك في تَوَجُّهها لاستخدام المسرح كوسيلة علاج تقوم على إخراج ما هو مَكبُوت في داخل المُشَارِك، واستحضاره على مُستوى الوعي، وهذا هو التطهير فيها.

في يومنا هذا، يمكن إعادة النظر بِقُدْرَةِ المسرح على التطهير، ومُحاولة البحث عن هذا التأثير في أشكال قُتِيَّة جديدة كالسينما والتلفزيون. ذلك أنَّ هذه الفنون لها قُدْرَةٌ على المُحاكاة والإيهام أكثر من المسرح، وتبدو أقرب من المسرح إلى واقع الْمُتَفَرِّج، ولا زالت تَسْتَد على شخصية الْبَقْل التي تستدعي التمثيل. وبالتالي يُمكن أن تكون وظيفة التطهير فيها أكثر وَضُوحاً وفعالية منها في المسرح.

انظر: التأثير، المُحاكاة، الإيهام، التمثيل، الخوف والشُّقَّة، التفرغ.

الْفَلَسُ الديونيزي هو الْفَلَسُ الوثائقي لتطهير، وبالتالي فإنَّ المسرح الذي بُني على هذا الْفَلَس أخذ نَفْس الطابع وحَقَّق نَفْس التأثير (انظر أبولوني/ديونيزي). وقد اعتبر نيتشه أنَّ التراجيديا اليونانية كما الْفَلَسُ الديونيزي تُؤدِّي إلى نوع من التطهير الجماعي، وبالتالي فإنَّ تأثيرها يُمكن أن يَوازَن بتأثير طُفوس أخرى واحتفالات سبقتها أو تلتها. تُعتبر هذه الفكرة أساساً لنظرة جديدة إلى بعض الأشكال الاحتفالية. فقد اعتبر الرومي ميخائيل باختين M. Bakhtine أنَّ للكرنفال* كما كان يُمارس في القرون الوسطى وظيفة تطهيرية جماعية لأنه يُحرِّر الجماعة من المُخاوف التي تَهْدِدُها، وذلك من خلال كُسر الرتابة الزمنية لفترة مُحددة هي فترة الاحتفال، ومن خلال السُّمة الأساسية للكرنفال، أي التنكُّر الذي هو تغيير لوضع الذات.

رَبَطَ المؤرِّخ الفرنسي جان بيبير قرنان J.P. Vernant بُنية التراجيديا اليونانية بالبنية السياسية والاجتماعية والفكرية للحضارة اليونانية في فترة تَبَلُّور هذا النوع في القرن الخامس قبل الميلاد. ولأنَّ هذه الفترة تَمَيَّزت بالانتقال والتحول من الثقافة القديمة الأسطورية والخيالية إلى قيم المدنية الوليدة، فقد عكست التراجيديا التساؤلات التي طَرَحها المُواطن حول نظام جديد لا يَعرِف تماماً. وقد قَسَّر قرنان دُخُول التطهير على التراجيديا بِممارسات اجتماعية كانت تَمَّ في اليونان قبل ظهور التراجيديا وتقوم على نَفْس مبدأ علاج الداء بالداء Pharmakos والمُخْلَاص منه بِالْبُذْ Ostrasisme ولكن على المُستوى الجماعي. بمعنى أنَّ ما يَمَّ في الجسم الاجتماعي شبيه بما يَمَّ بالجسم الفردي حيث يجب تحديد مَرَضِ الداء لِقَرْنه منه. وقد حافظ

* التعبيرية والمنسرح

Expressionism

Expressionisme

تسمية أُطلقت منذ ١٩١٤ على الأعمال التي تُصوّر العالم من خلال حساسية الفنان وانفعالاته، ثم شملت الفنون والمسرح والشعر وصارت تدلّ على مذهب جماليّ وأدبيّ يُبرز كثافة التعبير. أوّل من استعمل هذه التسمية هو المصوّر الفرنسي هيرفي Hervé عام ١٩٠١، ويُعتبر الرسّام الألمانيّ إدوارد مونش E. Munch أفضل من يُعَمِّل التعبيرية في مجال الرّسم وعلى الأخصّ في لوحته «الصرخة» (١٨٩٣).

والتعبيرية كمفهوم ترفض مبدأ المحاكاة* وتصوير الواقع وتُحلّ محلّها مبدأ التعبير عن المشاعر الذاتية في تناقضاتها وصراعاتها، مع اعتبار الرّؤى الذاتية والحالات النفسية موضوعاً للإبداع الفنّي وتحديداً للنظم الجماليّة والاجتماعيّة، لذلك تعيّر هذا المذهب بالذاتية المفرطة.

ارتبطت التعبيرية أساساً بكرّف الحرب العالميّة الأولى والثورة الاجتماعيّة التي أعقبتها في ألمانيا خاصّة، وقد ازدهرت في ألمانيا ما بين ١٩١٠ و١٩٢٥، ثمّ انحسرت فيما بعد لتبقى تأثيراتها بشكل مُفرّق في السّاح الفنّي والأدبيّ. يُمكن أن نعتبر أنّ الرومانسيّة الألمانيّة تُشكّل الأصول الحقيقيّة للتعبيرية من خلال النظرة الجديدة التي طرحتها حول العالم والفنّ والإنسان في القرن التاسع عشر، على الرّغم من أنّ التعبيرية ركّفت النظرة الوثائيّة التي طرحتها تلك الرومانسيّة*. في الوقت نفسه تُعتبر التعبيرية بمثابة ردة فعل على الواقعيّة* والطبيعيّة* اللتين سادتا في النّصف الثاني من القرن التاسع عشر وعلى الانطباعيّة التي تُعدّ استمراراً للطبيعيّة في ألمانيا.

التعبيرية كمبدأ جماليّ:

انطلقت التعبيرية أساساً من مبدأ تشويه الواقع، لذا اقتصرت في الفنّ التشكيليّ والمسرح والأدب بالقيّح والكاريكاتور الذي اعتُبر وسيلة لتحقيق الصّدق الفنّي. ولا يُقصد بالكاريكاتور هنا الفكاهة وإنّما تشويه الواقع والمبالغة في تصوير النّماذج وإعطاء رؤية خاصّة والابتعاد عن الجمال بمفهومه التقليديّ، إذ أنّ مبدأ الجمال بالنسبة للتعبيريين هو صيدق التعبير مهما كان قبيحاً. وبالتالي فقد ركّزوا تصوير الأشياء كما يجب أن تكون - ومن هنا ابتعادهم عن الوثائيّة الرومانسيّة - ودّعوا لتصويرها كما هي. تعاطف التعبيريون مع ما اصطُلح على تسميته بالإنسان العاديّ Petit homme، وصوّروه في المسرح وعلى الأخصّ في أعمال الألمانيّ أرنست تولر E. Toller (١٨٩٣-١٩٣٩). وعلى الرّغم من أنّ مثل هذه النظرة تدلّ على وعي اجتماعيّ يتقرّب من الثوريّة، إلّا أنّ التعبيرية لم تأخذ طابعاً سياسياً على الإطلاق.

التعبيرية في المنسرح:

ارتبطت التعبيرية في المسرح باسم الكاتب السويديّ أوغست سترندبرغ A. Strindberg (١٨٣٨-١٩٠٦) الذي انتقل من مرحلة الطبعيّة في مسرحيّاته «الأب» (١٨٨٧) و«مس جوليا» (١٨٨٨) إلى التعبيرية في مسرحيّة «حلم» (١٩٠٣)، وفي ثلاثيّة «الطريق إلى دمشق» (١٨٩٨-١٩٠١)، قبل أن يرتبط بالرمزيّة* في مسرحيّة «سوناتا الشبح» (١٩٠٧). التقى التيّار الذي بدأه سترندبرغ بتيّار مسرحيّ كان موجوداً في ألمانيا قبل ازدهار التعبيرية يُعتمد الشخريّة من القيم البورجوازيّة، ويُمثّل الكاتب الألمانيّ كارل شترنهايم C. Sternheim (١٨٧٨-١٩٤٣)

المقطعة. من أهم مسرحياته «من الفجر إلى منتصف الليل» (١٩١٧) و«الهروب إلى فينسيا» (١٩٣٣). من كتّاب المرحلة أيضًا أرنست تولر E. Toller (١٨٩٣-١٩٣٩) الذي كتب مسرحيّة «تغيّر المَعالم» (١٩١٩) و«مهدمو الآلات» (١٩٣٣).

٣/ مرحلة الانحسار: اعتبارًا من عام ١٩٣٣ بدأت الحركة تتقلص بعد فشل الثورة الاجتماعية وانهيار الآمال بيزوغ عالم جديد. لكن انحسار التعبيرية لا ينفي تأثيرها القوي ودورها الكبير في بلورة المسرح الغربي المعاصر في أشكاله وأساليبه التجريبية المعروفة.

من أهم المُخرجين الذين قدّموا أعمالًا مسرحية تعبيرية النمساوي ماكس راينهاردت M. Reinhardt (١٨٧٣-١٩٤٣) والألماني ليوبولد جسر L. Jessner (١٨٧٨-١٩٤٥) مدير المسرح الحكومي الألماني في تلك الفترة.

ملامح التعبيرية في المسرح:

على صعيد الكتابة:

١- استخدام أنماط بشرية عامة وبثُل الشخّاذ والطبيب والأب كما في مسرحية «الأب» لسترنبرغ، وشخصية الإنسان العادي الذي يُمثل شريحة كبيرة من المجتمع.

٢- توحّد الكاتب مع الشخصية* الوجودية في العمل بحيث تكون الشخصيات الأخرى هي أقطاب الصراع النفسي للبطل. والبطل* التعبيري يتمزق بين التناقضات ويعيش في عالم متناقض.

٣- رفض قاعدتي حُسن اللياقة* ومُشابهة الحقيقة* من مُطلق أن القواعد* تكبّل الإبداع.

٤- الاستغناء عن الحبكة* التقليدية وتفتيت

من مُثلي هذا التيار إذ استخدم الكاريكاتور في كوميدياته للسخرية من الطبقة الوسطى. وقد أطلق شرنهايم على مجموعة هذه الكوميديات اسم الحياة البطولية للبورجوازية.

من هذه العلاقة ظهرت الدراما التعبيرية التي تُنادي بأولوية الروح على المادة ككرة فعل على التزعة التي سادت في أوروبا في أواخر القرن التاسع عشر وأدت إلى سيطرة المادة والآلة على الروح والإنسان، وتجلّت على صعيد الشكل الفني في الطبيعة.

يُمكن تمييز عدّة مراحل ضمن التزعة التعبيرية في المسرح:

١/ مرحلة ما قبل الحرب العالمية الأولى: تميّزت هذه المرحلة بالذاتية المُفرطة. ومن أشهر كتّابها الرسّام النمساوي أوسكار كوكوشكا O. Kokoschka (١٨٨٦-٢) الذي كتب مسرحية «الأمَل يقتل النّساء» (١٩٠٧) والألماني فرانك فيديكيند F. Wedekind (١٨٦٤-١٩١٨) الذي استخدم في الدراما التعبيرية عناصر من الكاباريه* والسيرك*، وصوّر العالم السفلي الذي تعيش فيه المُثالة، وهذا ما يبدو في مسرحيته «صُحوة الربيع» (١٨٩١)، والألماني غيرهارد هاوبتمان G. Hauptman (١٨٦٣-١٩٤٦) الذي تصوّر في «ثلاثية الأترديين» (١٩١٣) نُشوب حرب عالمية مُدبرة تقضي على كل شيء. لكنّها تفتح المجال لظهور عالم فاضل يحكمه الحبّ.

٢/ مرحلة ما بعد الحرب العالمية الأولى: في هذه المرحلة اهتم المسرح التعبيري بالقضايا الاجتماعية ورَكّز على الصراع بين الفرد والمجتمع. من كتّاب هذه المرحلة الألماني جورج كايزر G. Kaiser (١٨٧٨-١٩٤٥) الذي يعدّ تعبيرًا حادًا من خلال أسلّبه الكاملة للغة

أكثر ثورية من خلال المسرح السياسي*
والمرح الملحمي.

في روسيا يُلاحظ تشابه كبير بين التعبير وبين
نظرية المُخرج أ. فاختانوف E. Vakhtangov (١٨٨٣-١٩٢٢)
المعروفة باسم الواقعية الغرائبية *Réalisme fantastique* أو الغروتسك* لأنها
تُرمي إلى تشويه الواقع كوسيلة من وسائل
الإبداع.

انتشرت التعبيرية بشكل كبير في بقية أنحاء
أوروبا وفي أمريكا وكان لها تأثيرها على تطوُّر
المسرح المعاصر.

Anagnorisis

■ التعرف

Reconnaissance

مفهوم درامي يرتبط ارتباطًا وثيقًا
بالانقلاب*. وقد اعتُبره أرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢ ق.م.)
مرحلة تلي الانقلاب ويُؤدي
تأثيرها إلى حلّ العقدة*.

والتعرُّف هو الانتقال من الجهل إلى
المعرفة، أو اكتشاف وقائع مجهولة أو مخفية،
وفي بعض الأحيان تعني الكلمة فقط التعرف
على الهوية الحقيقية للشخصيات، وهذه هي
الحالة التي تطرُق إليها أرسطو في كتاب فنّ
الشعر* (الفصل ١٦) حيث طرَحَ وسائل هذا
التعرُّف (علامات فارقة في الجسد أو شيء
تذكّره الشخصية الخ).

اعتبر أرسطو التعرف في مسرحية «أوديب
ملك» لسوفوكليس Sophocle (٤٩٥-٤٠٥ ق.م.)
حالة نموذجية. لأنّ التعرف على هوية أوديب
الحقيقية هو الذي قلب أحداث المسرحية رأسًا
على عقب، وبالتالي كان له أكبر التأثير على
مُصير البطل* وأدى مباشرة إلى الخاتمة*
الأساوية.

التحدّث إلى مشاهد مُفصلة مُتتالية تُعبّر عن
مراحل تطوُّر الشخصية الرئيسية، وهذه هي
بؤادر استخدام اللوحة* في المسرح
الملحمي* (انظر القطيع).

٥- التداخل بين الواقعية والرمز والحلم وما
يُخلُق مُستويين في الطرح هما المُستوى
الواقعي والمُستوى الرمزي*.
على صعيد القرض:

تجلّت التأثيرات التي أدخلتها التعبيرية على
الفنون عامة بصوُّرات جديدة للقرض المسرحي
مست الديكور* والإضاءة* وأداء* المُمثل
والمكان* المسرحي. فقد ابتدع التعبيريون لعبة
الظلال من خلال الإضاءة الملونة التي تُعطي
الديكور شكلًا جديدًا إضافة إلى استخدام
الموسيقى والمؤثرات السمعية* الرمزية. كما
ظهر ما يُسمّى بالأداء التعبيري الذي يُتطلَّب
ترجمة العواطف والأحاسيس والانطباعات بأداء
خارجي مُؤسَّب يُناقض الأداء الواقعي، وبإلقاء*
مُضات في إيقاعه يُقطع تسلسل الخطاب*.

على صعيد المكان والسينوغرافيا*، رُفِضَ
التعبيريون العلاقة التقليدية مع المُعرَّج* فوحدوا
بين الخشبة* والصالة*، وحولوا منصة المسرح
إلى منبر، وأكثروا من استعمال البراتيكا بلات
والمنصات المُتحركة. كما حاولوا الخروج من
إطار المكان المسرحي التقليدي إلى أمكنة
جديدة ومثل السيرك كما فعل المُخرج ماكس
راينهارت في أحد عروضه.

تأثيرات التعبيرية:

في ألمانيا أثرت التعبيرية على مسرح برتولت
بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) وإروين
بيسكاتور E. Piscator (١٨٩٣-١٩٦٦) اللذين
انطلقا من التعبيرية وجلَّرا اتجاهاتها في منحي

المُتَغَرَّب هو موضوع يُعاد تصويره بشكل يَسْمَح بالتعرُّف عليه، ولكن في الوقت نفسه يجعله غريباً.

انظر: الانقلاب، التفرغيب، التأثير.

■ التَّعْلِيمِي (المَسْرَح-) Didactic Theater

Théâtre didactique

كلمة Didactique مأخوذة من اليونانية didaktikos التي تدلُّ على كُلِّ ما له صِفة تعليمية. ومُصطلح المسرح التعليمي واسع لا يرتبط بنوع مسرحي مُحدَّد فهو يُشْمَل كُلُّ مسرحية لها بُدْء توجيهي أو تربيوي.

والبُعد التعليمي في المسرح كان موجوداً منذ القِدَم، لكنّه كان يَخْتَلِف باختلاف ركائز الفكر في كُلِّ زمن (الدين، الأخلاق، الفلسفة، السياسة، العلم).

في المُضَارَرات القديمة كان الأدب، ومن ضمنه المسرح، أشكال تعبير تتداخل بشكل كبير مع المُعَقَّدَات الدينية. ولذلك استُخدِمت أشكال التعبير هذه كوسيلة تربية بالمعنى الواسع للكلمة. فقد دُوِّنت الأساطير والملاحم على شكل نُصوص لها طابع تعليمي يَطْرَح عبرة أخلاقية، وهذا ما نجده على سبيل المثال في ملحمة «جلجامش» التي طرحت حدود القدرة الإنسانية، وفي ملحمة «النياناكاسترا» الهندية حيث يقوم الباهاراتا بجمع نخبة من عِدة كُتُب يُثَبِّتها في بُحْث عن المسرح، ويُعْتَبَر فيه أنَّ المسرح أداة تعليم يحظى بالبركة الإلهية. من جهة أخرى، أخذت البحوث الفلسفية القديمة في كثير من الأحيان طابعاً تعليمياً لأنها كانت تُطْرَح على شكل حوار بين المُعَلِّم وتلميذه كما في حواريات أفلاطون (Platon ٤٢٧-٣٤٧ ق.م)، أو تلمى إملاء على المرشد.

اعتُبر المسار الذي حدَّه أرسطو (خطأ) أساساً أو زُلَّة - تعرف - انقلاب - تأثر) نموذجاً عاماً نظرياً للتراجيديا حتى القرن الثامن عشر. وحتى بعد زوال التراجيديا كنوع، ظلَّ التعرف أحد ملامح الأساسيات، وهذا ما نجده في مسرحية «سوء التفاهم» للفرنسي ألبير كامو A. Camus (١٩١٣-١٩٦٠) وفي مسرحية «الأسباح» للنرويجي هنريك إبسن H. Ibsen (١٨٢٨-١٩٠٦) على سبيل المثال. أمّا في الكوميديا فإنَّ التعرف هو غالباً السبب الذي يؤدي إلى الخاتمة السعيدة.

لكن في حين كان التعرف بالنسبة لأرسطو مرحلة في بناء درامي يقوم على البحث عن حقيقة ما، تُحوَّل فيما بعد إلى مُجرَّد أسلوب درامي لدفع الحدث نحو التفتيد ثمَّ الحل من خلال إزالة العائق، وخاصة في المسرحيات التي تقوم على حبكة مُعقَّدة كما في مسرح الحضارة الرومانية وفي مسرح الباروك، وحتى في الفودفيل والبولفار، وفي سينما الإثارة (الأفلام الهندية والأفلام المصرية في مطلع القرن).

في رَفْضه للنظام الأرسططالتي القائم على الإيهام، جعل المسرحي الألماني برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) من التعرف وسيلة للتقد وطرحه على مُستوى المُتفرِّج وليس على مُستوى الشخصيات من خلال جعل الأمر أو الموضوع المطروح غريباً ومُغريباً (انظر التفرغيب). فمن خلال تغريب الواقع المألوف يتعرّف المُتفرِّج على اغترابه الاجتماعي. وبالتالي فإنَّ بريشت لا يهتم بأن تكون الشخصية واعية لوضعها، وإنما يهتم وعي المُتفرِّج لهذا الوضع. وقد عبّر عن ذلك في كتاب «الأورغانون الصغير» حين قال أنَّ «الموضوع

البعد التعليمي في المسرح تَوَجُّهاً جديداً تجلَّى في الاهتمام بالقضايا الاجتماعية والسياسية (انظر الواقعية والطبيعية)، لكنَّ الهدف التعليمي كان يظنُّ أحياناً على القيمة الفنية للعمل.

من هذا التوجُّه انبثقت فكرة مسرحية الأطروحة *Pièce à thèse* التي تَهْدِف إلى توصيل فكرة مُعيَّنة فلسفية أو اجتماعية بحيث يكون الجوارح والحدث حُجَّة لإثبات هذه الفكرة. وهذا ما نجده في مسرحيات الترويجي هنريك إيسن H. Ibsen (١٨٢٨-١٩٠٦) والإيرلندي جورج برنار شو G.B. Shaw (١٨٥٦-١٩٥٠)؛ والمسرح المُلتزم *Théâtre engagé* الذي يطرح قضايا سياسية وإيديولوجية، وأهم الأمثلة عليه مسرحية «الأبدي القلْبَة» للفرنسي جان بول سارتر J.P. Sartre (١٩٠٥-١٩٨٠). وقد لاقت فكرة المسرح المُلتزم بالقضايا السياسية والاجتماعية رواجاً كبيراً في العالم العربي بشكل عام وعلى الأخص في فترة الستينات (انظر المسرح السياسي)، وهذا ما نجده على سبيل المثال في مسرحية «الدُّخان» للمصري ميخائيل رومان (١٩٢٠-١٩٧٣)، وفي مسرحية «ميكَّة السلامة» للمصري سعد الدين وهبة (١٩٢٥-) وغيرها.

في مَنحَى آخَر، ارتبط التوجُّه التعليمي في القرن العشرين بالنظرة الجديدة إلى دور المسرح في المُجتمع، فتجاوز هذا الهدف نطاق المضمون ليتمسَّ شكل الكتابة وطريقة التماثل مع الجمهور* الذي تُثير وتُشع، وهذا ما ظهر في مسرح الألمانيين برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) واريون بيسكانور E. Piscator (١٨٩٣-١٩٦٦)، وفي كُلِّ المسرح السياسي* والمسرح التحريضي*.

أخذ المسرح اليوناني القديم بُعداً تعليمياً لأنَّه كان يَهْدِف إلى تربية المواطن الصالح في المدينة الوليدة في القرن الخامس قبل الميلاد. ومفهوم التطهير* في التراجيديات* الذي يُعَد من أساسيات المسرح اليوناني لا يَفْصَل عن هذا المنظور التوجيهي. كما أنَّ الكوميديا* كانت بشكل من الأشكال تَهْدِف إلى التعليم مع الإمتاع، خاصة وأنَّ المَقْطَع الأخير الذي يَتَوَجَّه للجمهور مباشرة وُسِّمَ بالخايقة *Parabase* هو استخلاص لِبِئْرَة المسرحية. وقد اعتُبر المسرحي اليوناني أرسطوفان Aristophane (٤٤٥-٣٨٥ ق.م) أنَّ كُلَّ شاعر كوميدي له دور التوجيه في مجال الأخلاق أو السياسة.

كذلك فإنَّ المسرح الأوروبي في القرون الوسطى وعلى الأخص المسرح الديني* ولَّد من الرُّقْبَة في تثبيت ونشر تعاليم الدين المسيحي من خلال عَرْض المفاهيم الأخلاقية المُجرَّدة عَبْر الشخصيات المُجازاة *Allégorie*، أو من خلال استخدام الأمثلة*. والمسرح المدرسي* كان عموماً مسرحاً تعليمياً فقد استُخدم الآباء اليسوعيون في ألمانيا المسرح كوسيلة إقناع ودعاية لمواقفهم في فترة الإصلاح المُضاد. من هذا المنظور يُمكن أن نعتبر أنَّ مسرحيَّتي «استير» و«أنتالي» للفرنسي جان راسين J. Racine (١٦٣٩-١٦٩٩) تندرجان في إطار المسرح التعليمي.

في القرن الثامن عشر استمرَّ التوجُّه نحو التأكيد على البُعد التعليمي للمسرح وهذا ما يظهر بشكل واضح في كتابات الفرنسي دينيز ديدرو D. Diderot (١٧١٣-١٧٨٤) الذي اعتُبر أنَّ دور المسرح هو بثُّ الفُضيلة.

اعتباراً من القرن التاسع عشر، ومع تغيُّر الركائز الفكرية من الأخلاق إلى السياسة، أخذ

المسرح التعليمي عند بريشت:

■ التغريب

Alienation Effect

Distanciation

التغريب هو المصطلح الشائع في اللغة العربية كترجمة لتعبير Distanciation = الإبعاد الذي أطلقه الشكلائي الروسي شكولوفسكي Chklovski واستخدم لذلك في اللغة الروسية تعبير Priem Ostraneniya الذي يعني تعديل إدراك الشيء المألوف من خلال إبراز الشاذ فيه. استند المسرحي الألماني برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) إلى نفس المفهوم واستعمل تعبير تأثير الإبتعاد Verfremdungseffekt في نظريته حول المسرح الملحمي* مستوحياً هذا التأثير* من تقنيات الرسم الصيني ومن أسلوب الغرض في المسرح الشرقي* بشكل عام.

والتغريب هو تقنية تقوم على إبعاد الواقع المصوّر بحيث يبتدى الموضوع من خلال ينظار جديد يظهر ما كان خفياً أو لقيت النظر إلى ما صار مألوفاً فيه لكثرة الاستعمال.

١ - التغريب كمبدأ جمالي:

استخدم شلوفسكي هذا التعبير كمبدأ جمالي ينطبق على الفن والأدب ويهدف إلى تعديل استقبال المتلقي للصورة الفنية من خلال إبراز «الصنعة» وتحقيق تفرد معين للمادة الأولية بحيث لا ييمّ التعرف عليها مباشرة بشكل عفوي وإنما من خلال إدراك واع.

يمكن تحقيق التغريب في كافة وسائل التعبير الفنية، وهو في المسرح يتحقق من خلال التقنيات التي تكسر الإيهام وتكثف آلية البناء الدرامي ممّا يجعل المتفرّج* يركّز انتباهه على كيفية صنع الإيهام* بدلاً من الاستغراق فيه.

كانت تسمية المسرحيات التعليمية Lehrstück معروفة قبل بريشت، لكنّه أطلقها على نوع محدّد من المسرحيات كتبها بين ١٩٢٩ و١٩٣٤ وأهمّها مسرحيتا «القاعدة والاستثناء» و«القرار». والمسرحيات التعليمية تُشكّل مرحلة في مسار تطوّر مسرح بريشت انبثقت من التساؤل حول هدف المسرح في تحقيق الإمتاع أو التعليم، وتبلّورت فيما بعد في صيغة المسرح الملحمي* والجدلي. وقد حاول بريشت من خلال المسرح التعليمي أن يذهب بالمسرح إلى الجمهور في أماكن تواجده (في المعمّل مثلاً)، كما اعتمد على مشاركة المتفرّجين في صياغة الشكل النهائي للمسرحية، وهذا ما نجده في مسرحية «الذي يقول نعم، الذي يقول لا» حيث يطلب من الجمهور أن يقترح الخاتمة*.

في المسرح العربي حيث تزامن دخول المسرح مع مرحلة النهضة العربية، أكّد الرواد على الجانب التعليمي في المسرح واعتبروا أنّ هذا البعد فيه يساعد على الرقّي والتطوّر وعلى تهذيب الطّباع، وهذا ما أكّد عليه مارون النقّاش (١٨١٧-١٨٥٥) في الكلمة التي ألّفها في افتتاح مسرحه في بيروت، وتبعه في ذلك من تلاه من الرواد، لا بل إنّ فرّح أنطون (١٨٧٤-١٩٢٢) ذهب أبعد من ذلك ليؤكد أنّ المسرح قادر على أن يعطي درساً في الحس القومي.

لم يقتصر هذا التوجّه على مرحلة الرواد، لأنّ الهاجس التعليمي والتوجيهي ظلّ مسيطرًا على المسرح العربي عبر تطوّره.

٢ - التفریب كموقف إیدولوجی:

صاغ بريشت نظريته القائمة على مبدأ التفریب في فترة ما بين الحربين في مَفرُض رَفَضه للمسرح الإيهامي الذي يَعْتَمِد على التأثير على المُفَرَّج من خلال الإيهام والمُثَلَّ* لأنَّ هذا النوع من المسرح برأيه يترك المُفَرَّج سلبياً تُجاه العَرَض الذي يُتابعه. وقد طرح بريشت بديلاً عنه المسرح الملحمي الذي يُحقِّق التفریب من خلال جَعْل المألوف يبدو غريباً ومُفَرَّجاً ومَا يَنْغِي التمثَل بما هو مألوف ويؤدي إلى إبعاد المُفَرَّج عن المُتعة السلبية ودفعه إلى اتِّخاذ موقِف واع ونقدي بما يراه.

إنَّ هذا التعديل في آليَّة العمل الدرامي وما يَنْتِج عنه من تعديل في موقِف المُفَرَّج وتَنشيط إدراكه لما يراه في المسرح يَدُلُّ على أنَّ التفریب عند بريشت لم يكن مبدأً جمالياً فقط وإنما موقِفاً إيدولوجياً وسياسياً من خلال ربط التفریب بمُقاومة الاستلاب الاجتماعي. وبهذا نقل المفهوم من معناه العُرْبِط بالثَّقَاتِ الجمالية إلى مَعْنَى أكثر شمولية وفعالية لأنَّه رَبَطَه بالمسؤولية الإيدولوجية التي يَحْمِلُهَا صاحب العمل الفني ونَقَلَهَا إلى مُتلقِّيه.

كَيْفَ يَنْتَقِلُ التفریب؟

أ- لكي يَدُو العمل الدرامي غريباً ومُفَرَّجاً فإنَّه لا يُقَدِّم كَحَدِثٍ آتِيٍّ ضِمْنَ عَلاقةِ الِهنا/ الآن، وإنما يُوَضِّع في إطارٍ سَرْدِيٍّ يُعِده للماضِي وَيَرْبِطُه بالإطار التاريخي.

ب- لا يُقَدِّم الحكاية* في تسلسل مُتصاعد وإنما على العَكْس بشكل مُتَقَطِّع إذ يَتَخَلَّلُ سَرْدُ الحكايةِ وقفات وأغنيات ويخطاب يُعَلِّق عليها.

ج- يَتِمُّ التأكيد على قُطْع التسلسل من خلال

الآداء* الذي يَتَغَيَّر مع تَغْيَر نوع الخطاب*، فتارةً نَجِد المُمَثِّل* يُؤدِّي الدَّور المُعْطَى له، وتارةً نَجِدُه يُخاطِب الجمهور بشكل مُباشر. ومَا يُؤدِّي إلى كَسْر الإيهام (انظر التوجيه إلى الجمهور).

وَأداء المُمَثِّل يُعْطِي التفریب كُلَّ فَعَالِيَّتِه من خلال الحركة* التي تَكْشِف المَعْنَى الاجتماعيَّة (انظر الفستوم)، ومن خلال الإلقاء* ذي الوَقْع الغريب. وبذلك يَدُو المُمَثِّل في العَرَض وكأنَّه يُبرهن على ما يُؤدِّي أكثر من كونه يعيش الدَّور. كما يَدُو كَمَنْ يَعْرِف مراحل الحكاية سلفاً من بِدايَةٍ إلى تَصاعُدٍ إلى نِهايَةٍ. يُساعده في ذلك الوسائل النَّصْبِيَّة المُستخدمة خلال العَرَض من لوحات مكتوبة تُعَلِّن عن مَضمُون ما سَيُعرَض في كُلِّ لوحة وهذا ما يَسْتَجِدُّ كُلَّ مُفاجأة.

د- يَتَحَقَّق التفریب أَيْضاً من خلال كَسْر العَلاقة الأحاديَّة بين المُمَثِّل والشخصية* فالْمُمَثِّل الواحد يُمكن أن يَلْعَب عِدَّة شخصيات والشخصية الواحدة يُؤدِّيها عِدَّة مُمَثِّلين، وأدوار الرُّجال تُؤدِّيها النساء والعكس صحيح، إلى ما هنالك من وسائل تُتَنافى مع ما اعتاد عليه المُفَرَّج في المسرح.

هـ- لا يُقَدِّم الليكور* صورةً مُتكاملة إيهامية وإنما يَتَأَلَّف من مجموعة علامات مُفَكَّكة تَبْتَعِد عن أي تصوير واقعي وتَتَطَلَّب من المُفَرَّج أن يَعْرِف على المكان المُصَوَّر وأن يُحاكِم ما يراه.

التفریب في المَسْرَح العالَمي:

إنَّ التفریب الذي نَقَرُّ له بريشت وأعطاه قيمته التعليمية ليس جديداً تماماً على المسرح.

وعودة مُخرجين شباب درسوا في الغرب.
 لاقى الغرب كَيْفِيَّةَ أو كَهْفَ إيديولوجي
 اهتمامًا كبيرًا على صعيد التنظير في نَدَوَات
 المهرجانات* المسرحية وفي الكِتابات النظرية
 والبيانات المسرحية فمعن الاهتمام بمَوْضُوعَةِ
 تأثير العُرْض على المُتفرِّج، أو على صعيد
 الكتابة المسرحية حيث ظهرت مُحاولات
 لاستنباط عناصر تغريب من الثَّراث العربي أمثال
 الحكواتي* والسامر* والراوي*، وهذا ما يَبْدُو
 من نُصوص الكاتِبين المصريين محمود دياب
 (١٩٣٢-١٩٨٣) ويوسف إدريس (١٩٢٧-
 ١٩٩١) والكاتب السوري سعد الله ونوس
 (١٩٤١-). كان لذلك التوجُّه تأثيره أيضًا على
 الإخراج*، وعلى أسلوب تقديم العُرْض
 المسرحي وهذا ما نَجده على الأخص في أعمال
 المُخرج السوري شريف خزندار (١٩٤٠-)،
 والمُخرجين اللبنانيين روجيه عساف (١٩٤١-)
 وجلال خوري (١٩٣٤-)، والعراقي قاسم
 محمد (١٩٣٥ -) والمصري كرم مطاوع
 (١٩٣٤-). وغيرهم.
 انظر: ملحمي (مسرح-)، الإيهام، الإنكار،
 التأثير.

Segmentation

■ التَّقْطِيع

Découpage

التقطيع هو الشكل الذي يَتَظَم في العَمَل
 المسرحي بحيث تَحَدَّد المفاصل الرئيسية
 للحدِّث من خلال تقسيمه إلى وَحَدَاتٍ ومَثَل
 الفَصْل Acte والمَشْهَد Scène والوَاحَة
 Tableau، وغير ذلك من أنواع التقطيع
 المُستخدَمة في المسرح.

ومع أنَّ التقطيع يُعتَبَر من مكوِّنات الشكل
 المسرحي، ومع أنَّه في العُرْض المسرحي يَرَبُط

فالمسرح الشرقي* التقليديّ يحتوي عناصر
 تغريب عديدة مثل انفصال المُمثِّل عن الدَّور
 (انظر الكابوكي) وتقديم الحَدِّث على شكل
 تَراُمْن بين السرد* الرُّوائي والأداء الراقص (انظر
 الكاتاكالِي، البونراكو). وفي تاريخ المسرح
 الغربي أيضًا أمثلة كثيرة على تَقَنِيَّات التغريب
 نَذَر منها على سبيل المثال وجود الجوقة* التي
 تَقْطَع الحدث وتُعلِّق عليه في المسرح الإغريقي،
 وأداء الرُّجال لأدوار النساء في المسرح
 الإليزابيثي إلخ.

وحَتَّى على الصعيد النظري لا يُعتَبَر بريشت
 أوَّل من ابتدع ومائل التغريب في المسرح فقد
 نادى الفرنسيّ دونيز ديدرو D. Diderot
 (١٧١٣-١٧٨٤) منذ القرن الثامن عشر بنوع من
 الازدواجية في أداء المُمثِّل. لكنَّ عناصر
 التغريب هذه لم تُستخدَم فعليًا وبإطار مُكامل له
 بُعد إيديولوجي إلّا مع بريشت.

أمَّا المسرح العربي، فعلى الرغم من أنَّه
 استمدَّ شكله في أواخر القرن التاسع عشر من
 المسرح الغربي، إلّا أنَّ أعراف الفُرْجة الشعبية
 المَحَلِّيَّة ظَلَّت سائدة فيه (إدخال الغناء والرقص
 والراوي، صَحْب المُتفرِّجين وتناولهم
 المأكولات أثناء العُرْض ومقاطعتهم للمُثَلِّين
 للتعليق على الحَدِّث والتدخل فيه والمُطالَبَة
 بفواصل* هزليّة إلخ)، وقد كان لذلك دورُه في
 إضعاف المنحى الإيهامي لهذا المسرح.

بعد ذلك بدأ المسرح يَطوِّر بأتجاه إزالة هذه
 العناصر وفرض أعراف المسرح الأرسطالتي*
 الإيهامية، ومنها شكل المكان* المُستمد من
 الثَّلبَة الإيطالية* مع كُلِّ ما يَسْتَبْجِه على صعيد
 الشكل والمضمون. وكان يجب انتظار السَّنِيَّات
 لكي تُناقش العلاقة الإيهامية في المسرح بشكل
 واعي، وذلك مع بداية ترجمة بريشت إلى العربية

المسرحية، والفصل الثاني يُحدّد تطوّر الحبكة* من المُقدمة* إلى الذروة*، والثالث هو الذروة وفيه عناصر المُقدمة*، والفصل الرابع يُحدّد للخاتمة* التي تأتي في الفصل الخامس. وقد صار التقطيع إلى فصول ومشاهد أحد القواعد* المسرحية التي اعتمدها الكلاسيكيون في فرنسا في القرن السابع عشر، وبعض الكتاب في إنجلترا مثل بن جونسون Ben Johnson (١٥٧٢-١٦٣٧).

نتيجة لذلك صارت التراجيديا تحتوي على خمسة فصول في كُلّ منها عدد من المشاهد يُعلن عن كل منها في النصّ المكتوب بالإرشادات الإخراجية*، في حين لا تظهر كقطيع في العرض. أمّا بعبارة الانتقال من مشهد لمشهد فهو دخول أو خروج إحدى الشخصيات. أمّا الكوميديا* فكانت تحتوي على ثلاثة فصول ثُمَّ صارت تُخضع للقواعد الكلاسيكية مع موليير Molière (١٦٢٢-١٦٧٣) وتُقلّع إلى خمسة فصول.

بالمقابل، في مسرح القرون الوسطى ومسرح القرن السادس عشر في إنجلترا وإسبانيا حيث لم يكن هناك اهتمام بقواعد القدماء، لم يُعتمد التقطيع إلى فصول خمسة، وإنّما أفرز كُلّ نوع مسرحي شكل التقطيع الخاص به والعُربط بطبيعة العرض كُفُزجة تمتدّ طويلًا. ففي المسرح الديني*، كان التقطيع يَتِمّ من خلال إدخال فواصل* كوميديّة أو غنائية، وفي مسرح الإنجليزّي وليم شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦) كانت المسرحية تُقسّم إلى مشاهد، كما أنّ التقطيع إلى «أيام» مع اعتماد الفواصل الغنائية والراقصة كان سائدًا في مسرحيات الإسبانيّ لوبي دي فيغا Lope de Vega (١٥٦٢-

بشرويات ماديّة يثل تحديد فُسحة من الوقت لاستراحة المُتفرّجين والمُمثلين ولتغيير الديكورات، إلّا أنّه ذو علاقة وثيقة بالمعنى الإجماليّ للعمل: فهو يُحدّد نوعيّة التلقّي المطلوبة (إيهام* / غشّر إيهام). كما أنّه يرسم الإيقاع* الداخليّ للعمل ويخلّق علاقة مُعيّنة بين الأجزاء (الإيهام بالتالي أو بالقطع). وبذلك يُعتبر التقطيع من العناصر التي يتجلّى عبرها الزمن* في المسرح بشكل ملموس.

التقطيع والأغراف المسرحية:

ارتبط التقطيع تاريخيًا بأغراف* الكتابة والعرّض في المسرح وكان جزءًا منها. وقد اختلف وضعه باختلاف هذه الأغراف ومدى صرامتها:

- في المسرح اليونانيّ لم يُعرف التقطيع إلى فصول رغم أنّ التراجيديا* كانت ذات بُنية مُحدّدة لها مراحلها التي لا تُنتَهِر. وقد عرّض أرسطو Aristotle (٣٨٤-٣٢٢ ق.م) في كتاب «فنّ الشعر» مراحل تطوّر الحكاية* ورَظّها بالتصاعّد الدرامي. أمّا في العرّض فقد كان دخول وخروج البهجة* والتناوب بين غناء البهجة وجوار الشخصيات هو الذي يَقيصل بين الأجزاء ممّا أفرز نوعًا خاصًا من التقطيع الداخليّ.

يُعتبر المُنظر الرومانيّ هوراس Horace (٦٥-٨ ق.م) أوّل من أدخل التقطيع إلى فصول خمسة. وتجدّد ذلك في أعمال الكاتب الرومانيّ سينيكا Sénèque (٢٠ ق.م-٦٥ م).

- اعتبارًا من عصر النهضة، وضمن الرغبة في تقليد القدماء، اعتمد تقسيم هوراس إلى فصول خمسة، وتَمّ تحديد وظيفة لكلّ فصل من الفصول: فالفصل الأوّل يُعرّف بموضوع

و«الحركة» و«الركع» و«الفصل» و«المرحلة» في مسرحياته «ثورة صاحب الحمام» و«ديوان الزنج» و«رحلة الحلاج». كما أنَّ المسرحي السوري سعد الله ونوم (١٩٤١-) استخدم تسمية «تفصيل» للمشاهد التي تتكوّن منها مسرحيته «ممنمات تاريخية».

الفصل

أصل الكلمة في اللاتينية من Actus وتعني فعل وحركة وسلوك. والفصل هو أحد التقسيمات المتعارف عليها منذ زمن طويل للمقاطع ذات الأهمية المتكافئة في المسرحية ولمراحل تطوّر الحدث. واليصال الأوضح على اليّد الدرامي للتقطيع إلى فصول هو التفسير الذي أعطاه الألمانيّ فرايتاغ Freitag للتطابق بين الفصول الخمسة وبين تطوّر الحدث من بداية إلى ذروة إلى خاتمة (انظر هرم فرايتاغ في كلمة الذروة).

يُشكّل الفصل وحدة مُستقلة ومُتكاملة زمنيًا ومرحلة من مراحل سيرورة الحدث لكنّ ذلك لا يمنع من وجود رابطة بين الفصول لأنّ الانتقال من فصل لفصل لا يَكسر التصاعّد الدرامي للحدث. ارتبط التقطيع إلى فصول في المسرح الكلاسيكيّ بالاهتمام بتحقيق وحدة الزمان. فقد استُخدمت الفترة الزمنية الفاصلة بين الفصول كمُبرّر لوقوع أحداث لا يراها المُتفرّج على خشبة. يُؤدّي ذلك إلى حدّ أدنى من المُطابقة المعقولة بين زمن الفعل الدرامي* (٢٤ ساعة كحدّ أقصى) وبين الزمن الذي يعيشه المُتفرّج أثناء المَرض (ساعتان تقريبًا)، وفيمن بدأ مُشابهة الحقيقة*.

١٦٣٥) في العصر الذهبي الإسباني.

- اعتبارًا من القرن الثامن عشر، لم يحدّ التقسيم إلى فصول قاعدة إلزامية وصارت المسرحيات تُقطّع إلى مشاهد تُشكّل كلّ منها لوحة مُستقلة، وهذا ما نجده في مسرحيات الفرنسي بول ماريغو P. Marivaux (١٦٨٨-١٧٦٣)، وفي مسرحيات الألمانيّين ولفغانغ غوته W. Goethe (١٧٤٩-١٨٣٢) وجاكوب لنز J. Lenz (١٧٥١-١٧٩٢) وغيرهما. ويُعتبر الفرنسيّ دونيز ديدرو D. Diderot (١٧١٣-١٧٨٤) أوّل من طرّح مفهوم اللوحة في التقطيع بشكل نظريّ، وفيمن منظور تحقيق الإيهام.

في المسرح الحديث، ومع غياب الأعراف المسرحيّة، صار هناك تنوّع في أشكال التقطيع منها ترقيم المقاطع في النصّ واستخدام الإضاءة* والموسيقى وإسدال الستارة* في المَرض. وقد استُخدمت هذه الأشكال حسب ذوق ورغبة الكاتب والمُخرج*، فصارت خيارًا واعيًا يمكن أن يربط العمل المسرحيّ بجماليّة مُعيّنة، أو يُشكّل إرجاعًا إلى دراماتوريّة* ما (التقطيع إلى أليام يذكر بمسرح القرون الوسطى).

في بدايات المسرح العربيّ، اعتمدت الكتابة المسرحيّة نفس أشكال التقطيع المُستخدمة في الغرب. أمّا في المَرض، فقد أدخل بعض المسرحيين الفواصل الهزليّة والجنائيّة لتلبية ذوق الجمهور. في تطوّر لاحق، وفيمن توجّه العودة إلى التراث والرغبة في التخلص من سيطرة القواعد المسرحيّة الغربيّة، رَفَض بعض المسرحيين العرب أسلوب التقطيع التقليديّ واعتدوا تسميات جديدة مأخوذة من التراث في بعض الأحيان. فقد استُخدم التونسيّ عز الدين المديني (١٩٣٨-) تسميات مثل «الطور»

المشهد

يختلف مفهوم المشهد من منظور إلى آخر. فهو يمكن أن يُعتبر وحدة زمنية صغرى تتحدد بدخول أو خروج إحدى الشخصيات. أو يُعتبر وحدة تقطيع متكاملة يتم فيها حدث واحد مُكتمل في مكان واحد، وبذلك يقترب المشهد من مفهوم اللوحة.

أصل الكلمة من اليونانية *Skênê* التي تعني الخشبة، أي إن المشهد كان في الأصل مفهومًا مكانيًا وزمانيًا في آن معًا، وقد حافظت اللغة الفرنسية على هذه العلاقة إذ تُستخدم فيها نفس الكلمة للمشهد *Scène* وللخشبة *Scène*، في حين أن بقية اللغات الأوروبية تُميز بين هاتين الكلمتين: *Escenico/Escena* *Scenico/Scena* *Bühne/Auftritt* *Stage/Scene*.

قبل أن تسود قواعد الكلاسيكية* في المسرح الأوروبي، وانطلاقًا من طبيعة العرض في القرون الوسطى، كان المشهد هو الوحدة الأساسية وشكل مُقطعًا مُستمرًا في مكان واحد. وعندما تفرغ الخشبة من الشخصيات يُعتبر أن المشهد قد انتهى، ويمكن أن يتصل الحدث إلى مكان آخر كما هو الحال في مسرح شكسبير وغيره.

في التقاليد الفرنسية التي بدأت مع الكلاسيكية، تقلص دور المشهد كوحدة مُستقلة، وكان ذلك مبنياً على تصور أدبي أكثر منه درامي. فقد اعتُبر المشهد مقطعًا صغيرًا يدر في مكان واحد ولا تتغير فيه الشخصيات. ولأنه كان يجب ألا تبقى الخشبة فارغة حسب الأعراف الفرنسية، فقد ظهر مبدأ المشهد الانتقالي *Scène transitoire* الذي يُستخدم للإعلان عن مجيء شخصية ما وما يُعطي تكتيًّا دراميًّا.

اللوحة

يختلف مفهوم اللوحة كوحدة تقطيع بُنيوية عن مفهوم الفصل والمشهد، لأن الفصل هو وحدة ترتبط ببناء الحدث وتتصاعده، أما اللوحة فهي مقطع له استقلالته وشكل قطعا مع ما يسبقه وما يليه. كذلك فإن تراكب المعنى في تنالي اللوحات يختلف عنه في تنالي الفصول.

واللوحة وحدة مكانية أيضًا. فكما يكون للوحة في الرسم إطارها الخاص، يكون للوحة في المسرح حدودًا مكانية تُعطيها استقلالية عضوية. هذا المبدأ هو استمرار لتقليد اللوحة الحية *Tableau Vivant* التي يأخذ المُمثلون فيها وضعية سُكون تُذكر بلوحات أو منحوتات معروفة وتُوحى بالموقف المُعبر. وقد كان هذا التقليد معروفًا منذ القرون الوسطى حيث كان المُمثلون يأخذون وضعيات ثابتة في المشاهد التي كانت تُقدم على حُرّيات، ثم تبلور في القرن الثامن عشر حيث تحول إلى تقنية مُشاهدة.

والواقع أن التقطيع إلى لوحات بدأ في القرن الثامن عشر ضمن الاهتمام بتحقيق الرؤية التصويرية الإيهامية. وقد استُخدم هذا التقطيع بشكل مُتكرر لاحقًا في المسرح التعبيري الألماني (انظر التعبيرية والمسرح)، وترافق مع الرؤية الملحمية التي تجعل الحدث يمتد زمنيًا مع غلبة الطابع السُردي وغياب الأزمة.

طوّر المسرحي الألماني برتولت بريشت *B. Brecht* (١٩٥٦-١٩٩٨) مفهوم اللوحة واستخدمها بكافة أبعادها. فقد اعتبرها جزءًا من كُله. لكنه جزء مُستقل تام الاستقلالية عما يليه، وله الغسوس* الخاص به. وقد استُخدم بريشت تقنية اللوحة لكي يقطع التسلسل المريح للحدث وما يُؤتي إلى كُسر الإيهام. وقد اعتبر أن الفراغ بين اللوحات لا يُعبر عن توقّف في

الأشكال. كذلك اعتمدت التكميلية تقنيات اللصق Collage التي تربط بين عناصر متنوعة المصدر (قصاصات صحف وقماش وأشياء مختلفة تُلصق على اللوحة)، وبهذا تكون اللوحة التكميلية صورة عن الحياة في العالم الصناعي.

لم تؤثر التكميلية بشكل مباشر على المسرح لكن العلاقة بينها وبين المسرح يُمكن أن نفهم ضمن التوجه العام الذي ساد في بدايات القرن لتجديد اللغة المسرحية من خلال عناصر مُستقاة من الفنون التشكيلية، خاصة وأن الرُسمين الذين قاموا بتصميم بعض الديكورات والأزياء للمسرح كانوا أساسًا من الرُسمين التكميليين، وأهمهم بابلو بيكاسو P. Picasso وجورج براك G. Braque.

انظر: الرسم والمسرح.

الزمن، وإنما يفترض أن أمورًا ما تحصل خلاله مما يدفع المُخرج للتفكير والمُحْكَم.

في المسرح الحديث، استُخدمت تقنية التصفيق إلى لوحات يمتدح دلالي على مستوى الكتابة والإخراج. يبدو ذلك بشكل واضح في مسرح الحياة اليومية* الذي يقوم على مبدأ اللوحة كقطع وكصوير، والذي يعتمد شكل اللصق Collage، أي تركيب جزئيات متناثرة تُشكل في مجملها صورة. في بعض العروض التي قُدمت لهذه المسرحيات، كانت مفاصل الحداث تتجلى بتجديد وضعيّة الممثلين بحيث يتمّ التأكيد على اللوحة بالمعنى التصويري. انظر: الإبداع، الزّمن في المسرح.

■ التكميلية والمسرح Cubisme

تسمية مأخوذة من كلمة مكعب Cube. والتكميلية حركة فنيّة ظهرت ما بين ١٩٠٧ و١٩١٢ في مجاليّ الرسم والنحت، وكانت من الاتجاهات التجريبية التي لعبت دورًا في تطوير شكل الديكور* والرّئي* المسرحي. تأثرت التكميلية بتطوّر الرياضيات والعلوم، وبالتطوّر الصناعي الذي حوّل العالم إلى ما يشبه الآلات المُرَكَّبة، وبالدمار الذي خلّفته الحرب العالمية.

من هذه المنطلق يُمكن فهم العلامح الأساسية للتكميلية التي تقوم على كسر القواعد الموروثة لمَنظور الأبعاد الثلاثة، وتُسمى إلى تحقيق رؤية شمولية من خلال تصوير جزئيات الواقع. تُعتبر التكميلية مُجددة لكونها اعتمدت التشكيلات الهندسية والتكوينات المُجرّدة والخطوط كأساس في اللوحة بدل الصورة مما جعل ترتيب السطوح والألوان يحلّ محلّ تصوير

■ التلفزيون والمسرح Télévision et Théâtre

يلعب التلفزيون كوسيلة اتصال جماهيرية دورًا هامًا في التعريف بالمسرح ونشر أعماله من خلال بثها على الشاشة الصغيرة. وقد أدت هذه العلاقة بين التلفزيون والمسرح إلى خلق اختصاص الإخراج التلفزيوني للمسرح وإلى تشكيل تقنيات وتجمايلات خاصة جعلت عمل المُخرج التلفزيوني للمسرح يغطي أحيانًا على عمل المُخرج المسرحي.

في بدايات التلفزيون لم تكن التقنيات تسمح بتسجيل الأعمال المسرحية، ولذلك كان البثّ المُباشر من صالات المسرح هو الإمكانية الوحيدة لنقل الأعمال على الشاشة الصغيرة. في يومنا هذا سمح التصوير بالفيديو بتسجيل عمل الأعمال بشكل مُتكرّر، ويظهر المسرحيات المُسجّلة على شرائط فيديو تجاوبًا.

للفرنسي جان راسين (١٦٣٩-١٦٩٩) J. Racine التي أخرجهما للتلفزيون الفرنسي مارسيل بلوقال M. Bluwal (١٩٢٥-) في ديكور طبيعي، ومسرحية «الجريمة والعقاب» المأخوذة عن دوستوفسكي Dostoievski التي أعلتها وقدمها للتلفزيون المخرج البولوني أندريه فايدا A. Wajda (١٩٢٦-) في ديكور طبيعي في بولونيا، وبعض مسرحيات الإيطالي جورجيو شتريلر G. Strehler (١٩٢١-) التي صُوِّرت للتلفزيون الإيطالي.

هناك أنواع مسرحية تُلقي رواجًا لدى المُتفرِّجين لذلك تُشكِّل أولويَّة في البثِّ التلفزيوني. في طليعة هذه الأعمال تلك التي تحلِّل طابعًا اجتماعيًا ومُسلِّيًا وتقوم على الحبكة* المُثبِّقة مثل مسرحيات البولقار*. وقد خُصِّص التلفزيون الفرنسي على سبيل المثال برنامجًا اسمه «في المسرح هذا المساء» لتقديم هذا النوع وبثِّه في أنحاء العالم. كذلك فإنَّ المسرحيات الكوميديَّة أو الُبنائيَّة هي المُفضَّلة للبثِّ التلفزيوني في البلدان العربيَّة، ومن أهمِّها مسرحيات المصريين فؤاد المهندس وعادل إمام، والسوريين دريد لحام ومحمود جبر في سورية على سبيل المثال لا الحصر. من الأعمال التي بُثِّت أيضًا على شاشة التلفزيون بشكل دائم الكلاسيكيات التي يُمكن نقلها مباشرة من صالة المسرح أو إعدادها لتُقدَّم على الشاشة الصغيرة، وقد قام التلفزيون البريطاني بتقديم سائر أعمال شكسبير التي قُدِّمتها «فرقة شكسبير المَلَكِيَّة» على الشاشة الصغيرة.

نتيجة لذلك يُمكن الحديث عن وجود أرشيف لا بأس به من الأعمال المسرحية المصوَّرة تلفزيونيًّا محفوظة في المؤسسات التوثيقية المُعنيَّة مثل المعهد الوطني للوسائل

وفن إخراج المسرحيات للتلفزيون يتطلَّب خبرة خاصَّة تَجَمُّع بين المعرفة بالمسرح وبيِّنات التلفزيون، وتتطلَّب التوفيق بين شكلين مُختلفين من التلقِّي والإدراك*. ففي صالة المسرح تكون للمُفرِّج الحرِّيَّة في توجيه بَصَره نحو ما يُريد وانتقاء العلامات التي تهَمُّه، أمَّا أمام شاشة التلفزيون فإنَّ استخدام الكاميرا هو الذي يُحدِّد زاوية الرُّؤية ويؤكِّد الصورة من خلال التركيز على تفاصيل مُعيَّنة والتصوير في لَقَطات مُقرَّنة. من جهة أخرى فإنَّ انتقال الصوت في صالة المسرح يَتعلَّق بشكل العمارة المسرحية* وتبديدات الصوت في الصالة، في حين تكون هناك ضُرورة عند التسجيل للتلفزيون لتأطير الصوت من خلال تركيب ميكروفونات خاصَّة للبثِّ التلفزيوني، أو إلغاء الصوت أثناء التسجيل وإجراء عملية دوبلاج لاجبة ومُستقلة. نتيجة لذلك فإنَّ المُخرج التلفزيوني يلعب دورًا مُستقلًا في توجيه إدراك المُتلقي وفي تركيب المعنى، وفي تقديم قراءة* مُعيَّنة للعمل، وفي نجاح الثقل التلفزيوني تقنيًّا وفنيًّا أو فشله.

انطلاقًا من هذه الخصوصية، فإنَّ بعض المُخرجين المسرحيين لا يُوافقون على بثِّ أعمالهم في التلفزيون خوفًا من أن تُشعِّر قيمتها الفنيَّة، أو يقومون هم أنفسهم بإخراجها للتلفزيون، وهذا ما حقَّقه البريطاني بيتر بروك P. Brook (١٩٢٥-) الذي أخرج مسرحية «الماهاباراتا» للتلفزيون عام ١٩٨٨ بعد أن قدَّمها في المسرح، والإيرلندي صموئيل بيكيت S. Beckett (١٩٠٦-١٩٨٩) الذي أدار شخصيًّا إخراج مسرحية «في انتظار غودو» للتلفزيون البريطاني.

من أشهر الأعمال المسرحية المصوَّرة للتلفزيون في إخراج مُتميِّز مسرحية «فيدرا»

الشَّعْبَةِ الْبَصَرِيَّةِ فِي فِرْنَسَا.

انظر: وسائل الأتصال والشَّرح، الدراما التلفزيونية.

■ التَّمثُّل

Identification

Identification

فِي اللُّغَةِ الْعَرَبِيَّةِ تَمَثُّلٌ بِالشَّيْءِ = تَشْبِيهُ بِهِ، وَيَقُولُ الْمُحَدِّثُونَ تَمَثُّلَ الْأَدَبِ كَأَنَّهُ مَرْجِهْ بِذَاتِهِ. وَيُسْتَعْمَلُ أَيْضًا تَعْبِيرَ التَّأَمُّهِ.

والتَّمثُّلُ مُصْطَلَحٌ مِنْ عِلْمِ النَّفْسِ يَدُلُّ عَلَى عَمَلِيَّةٍ بَسِيكُولُوجِيَّةٍ غَيْرِ وَاعِيَةٍ يَحِيلُ الْإِنْسَانُ مِنْ خِلَالِهَا إِلَى التَّشْبِيهِ بِإِنْسَانٍ آخَرَ، وَهِيَ جُزْءٌ هَامٌّ مِنْ أَلِيَّةٍ تُكَوِّنُ الشَّخْصِيَّةَ عِنْدَ الطِّفْلِ. وَالتَّمثُّلُ فِي الْأَدَبِ وَالْفَنِّ، وَعَلَى الْأَخْصَصِ فِي الْمَسْرَحِ، مُرْتَبِطٌ بِعَمَلِيَّةِ الْإِبْهَامِ*. فَالْمُتَمَثِّلُ* يَتَمَثَّلُ الشَّخْصِيَّةُ* الَّتِي يُؤَدِّيَهَا (بِنَسَبَةٍ مُثْنِيَّةٍ)، كَذَلِكَ فَإِنَّ الْغَارِيَّ وَالْمُتَفَرِّجَ* يَتَعَاطَفُ مَعَ الشَّخْصِيَّةِ وَيَتَمَثَّلُ نَفْسَهُ بِهَا وَبِالْمُتَمَثِّلِ الَّذِي يُؤَدِّيَهَا، أَوْ يَتَمَثَّلُ نَفْسَهُ بِالْمَوْقِفِ الَّذِي يَمْنِيهِ بِشَكْلٍ أَوْ بآخَرِ.

تَطْرُقُ عَالَمِ النَّفْسِ النِّمَاسَوِيَّ سِيغْمُونْدُ فِرُودِ S. Freud إِلَى عَمَلِيَّةِ التَّمَثُّلِ وَحَلَّلَهَا اسْتِثْنَاءً إِلَى أَمْثَلَةٍ اسْتَقَامَهَا مِنَ الْمَسْرَحِ وَالْأَدَبِ. فَقَدْ اعْتَبَرَ التَّمَثُّلَ بَيِّنًا لِلْعَمَلِ الْأَدَبِيِّ ظَاهِرًا لَهَا جُذُورُهَا فِي الْإِلَاحِيِّ تَدْخُلُ فِيْهِمَنْ الْبَحْثُ عَنْ الْمُتَعَةِ* وَتُؤَدِّي إِلَى الطَّهْيَرِ*. وَقَدْ تَوَقَّفَ فِرُودِ عِنْدَ نَوْعِيَّةِ هَذِهِ الْمُتَعَةِ وَرَأَى أَنَّهَا عَمَلِيَّةٌ مُرْجَّةٌ. فَالْمُتَلَقِّي يَرَى فِي مَشْهَدِ عَذَابِ الشَّخْصِيَّةِ صُورَةَ لِعَذَابِهِ هُوَ، وَيَتَرَحَّحُ حِينَ يُدْرِكُ أَنَّ هَذَا الْعَذَابَ لَا يَمَسُّهُ شَخْصِيًّا. وَكَذَلِكَ يَكُونُ التَّمَثُّلُ عَمَلِيَّةً تَتَأْتِي مِنَ التَّعَرُّفِ عَلَى أَنَا الْآخَرِ، وَالرَّغْبَةِ فِي امْتِلَاكِ هَذِهِ الْأَنَا. وَفِي نَفْسِ الْوَقْتِ التَّمَايُزُ عَنْهَا وَهَذَا يَكُونُ الطَّهْيَرِ.

وَالْوَاقِعُ أَنَّ أَرِسْطُو Aristote (٣٨٤-٣٨٤-

٣٢٢ق.م) تَطْرُقُ فِي مَعْرِضٍ تَحْلِيلِهِ لِلطَّهْيَرِ إِلَى الرِّابِطِ الْعَاطِفِيِّ الَّذِي يَجْمَعُ بَيْنَ الْمُتَفَرِّجِ وَالشَّخْصِيَّةِ وَسَمَّاهُ التَّعَاطُفَ *Empathia*. وَهَذَا الرِّابِطُ هُوَ الَّذِي يَدْفَعُ الْمُتَفَرِّجَ لِمُتَابَعَةِ صَمُودِ الْبَيِّنِ* بِسَعَادَةٍ، وَكَذَلِكَ مُرَاقِبَةً مَقُوطَةً بَعْدَ الْإِنْقِلَابِ* مَعَ مَا يَسْتَتِيعُ ذَلِكَ مِنْ مَشَاعِرِ خَوْفٍ وَشَقَقَةٍ*.

فِي دِرَاسَتِهِ «وِلَادَةُ التَّرَاجِيْدِيَا»، اعْتَبَرَ الْفِيلَسُوفُ الْأَلْمَانِيُّ فِرْدِرِيْخُ نِيْتْشَ F. Nietzsche أَنَّ التَّمَثُّلَ بِالشَّخْصِيَّةِ هُوَ أَسَاسُ الْعَمَلِيَّةِ الدِّرَامِيَّةِ. وَهَذِهِ الْعَمَلِيَّةُ تَفْتَرِضُ أَنَّ الْمُتَفَرِّجَ يَحِيلُ إِلَى حَالَةٍ تَجْعَلُهُ يَحْكُمُ عَلَى الشَّخْصِيَّةِ الَّتِي يَجِبُ أَنْ تُحَوَّلَ شَيْئًا مِنْ مَقُومَاتِ الْبَيِّنِ.

وَالْوَاقِعُ أَنَّ التَّمَثُّلَ يَتِمُّ بِأَشْكَالٍ مُتَعَدِّدَةٍ وَمِنْ خِلَالِ صَبُورَاتٍ مُتَنَوِّعَةٍ حَسَبِ النُّوعِ الْفَنِّيِّ. فَهُوَ يَتَمَحَوَّرُ غَالِبًا حَوْلَ شَخْصِيَّةٍ مُحَدَّدَةٍ هِيَ غَالِبًا شَخْصِيَّةُ الْبَيِّنِ فِي الْأَنْوَاعِ الَّتِي تَرَكِّزُ عَلَى وَجُودِهِ. وَفِي حَالِ اعْتِبَارِ الْمُتَلَقِّيِّ أَنَّ الْبَيِّنَ أَفْضَلَ مِنْهُ يَحْصُلُ التَّمَثُّلُ مِنْ خِلَالِ الْإِعْجَابِ بِهِ مَعَ الْإِحْسَاسِ بِأَنَّهُ لَا يُمْكِنُهُ الْوُصُولُ إِلَى مَرْتَبَتِهِ. أَمَّا إِذَا اعْتَبَرَهُ أَسْوَأَ مِنْهُ لَكِنَّهُ غَيْرُ مُذْنِبٍ تَامًّا، فَإِنَّ التَّمَثُّلَ يَتِمُّ مِنْ خِلَالِ التَّعَاطُفِ مَعَهُ (وَهَذَا مَا يَحْصُلُ فِي الْعَمِلِودِرَامَا*). كَذَلِكَ فَإِنَّ التَّمَثُّلَ فِي التَّرَاجِيْدِيَا* مُخْتَلِفٌ عَنْهُ فِي الْكُومِيْدِيَا* حَيْثُ لَا يَتِمُّ التَّمَثُّلُ بِالشَّخْصِيَّةِ الرَّئِيسَةِ الَّتِي يَتِمُّ انْتِقَادُهَا وَإِنَّمَا يَتِمُّ التَّعَاطُفُ مَعَ الشَّخْصِيَّاتِ الشَّابَةِ الْأَوَّلَى *Jeunes Premiers*.

وَالْتَّمَثُّلُ فِي الْمَسْرَحِ مُخْتَلِفٌ عَنْهُ فِي السِّنِمَا وَالتَّلْفِيزِيُونِ. فَفِي الْمَسْرَحِ، يَظُنُّ تَصْوِيرَ الْوَاقِعِ، مَهْمَا كَانَ دَقِيقًا، يَخْفِضُ بِشَكْلٍ أَوْ بآخَرِ لِنُوعٍ مِنَ الْأَسْلِبَةِ* أَوْ الشَّرْطِيَّةِ، فِي حِينَ أَنَّ عَمَلِيَّةَ التَّصْوِيرِ السِّنِمَاتِيِّ وَالتَّلْفِيزِيُونِيِّ مَعَ إِمْكَانِيَّةِ تَرْكِيزِ الْكَامِيرَا عَلَى تَعَابِيرِ الْوَجْهِ وَعَلَى التَّضَاصِيلِ،

جدير بالذكر أنه كان هناك دائماً في فلسفة الفن موقف من التمثيل له منحى آخر يمتد من أفلاطون (Platon ٤٢٧-٣٤٧ ق.م)، ويرفض التمثيل ضمن رفض المحاكاة* في الفن، ولكن من وجهة نظر أخلاقية لأنه يمكن أن يُشكل دعوة إلى الشر.

في القرن العشرين تمت إعادة النظر بطريقة الأداء* في المسرح الواقعي والطبيعي والتي اعتمدت الضمض الكامل والشمهي مع الشخصية (الممثل يُمثل الشخصية والمتلقي يَتمثلها غيره)، وقد اقترح بريشت في هذا المنحى نوعاً جديداً من الأداء التفريري الذي يجعل الممثل يُحاكم الشخصية التي يؤديها ويتعد عنها ويروها.

كذلك فإنه مع التحولات التي طرأت على مفهوم البطل في الأدب والمسرح والفنون، صار من الصعب الحديث عن التمثيل بشكله التقليدي لأن عملية التمثيل لم تعد مرتبطة بشخصية محددة ولم تعد حتمية، وفي حال حدوثها فإنها يمكن أن ترتبط بالموقف المطروح ككل. وقد عالج الفيلسوف الفرنسي لويس ألتوسير L. Althusser التمثيل بنفس المنحى البريشتي حين طرح وجوب تخليقي تفسير التمثيل ضمن الإطار البسيكولوجي الضيق. لأن العمل الفني يجب أن يُصاغ بشكل لا يتم معه التمثيل بشخصية محددة فقط، وإنما بحيث يخلق نوعاً من الوعي الجماعي يُمثل نفسه ويتجدد بشكل ما في العمل الفني، وهذا ما أسماه التوسير «الوعي المتفرج Conscience Spectatrice»، وهو وعي يتكون عبر أسلوب عرض المضمون الإيديولوجي للمسرحية (تسلل أحداث الحكاية) وعرض الشخصيات إلخ. وهو يدفع الجمهور* للربط والمقارنة بين ما يراه على الخشبة وبين ما يعيشه في حياته اليومية.

انظر: الإيهام، الثمّة.

ولإعطاء صورة مطابقة بشكل إيقوني للواقع تساعد على تحقيق إيهام أكبر، وبالتالي فإن التمثيل يكون مُختليفاً وأكثر سهولة، خاصة وأن مُمتلي السينما والتلفزيون هم غالباً من النجوم.

وفي كل الأحوال تظل نوعية التمثيل مرتبطة بطبيعة المتلقي (سنته وثقافته وقدرته على التصديق ونوعية ثابته للعمل)، وهذا يُحدد بالتالي طبيعة استقبال* العرض وطبيعة الثمّة. وقد صنف الباحث الألماني هانس روبر جوس H.R. Jauss هذه الثمّة حسب معايير محددة إلى نماذج من خلال عمليات بيسكولوجية مختلفة تراوح بين الإعجاب والتعاطف والثقة على الشخصية الضعيفة وبين الدهشة والاستغراب والهزء إلخ.

يُعتبر موقف الألماني برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) من التمثيل محطة هامة في تاريخ التعامل مع هذا المفهوم. إذ إن بريشت طرحه ضمن إعادة النظر بالهدف التطهيري للمسرح الأرسططالي*. وقد اعتبر أن التمثيل الكامل بالشخصية يؤدي إلى غياب القدرة على الحكم والانتقاد عند المتفرج. وبريشت لم يرفض التمثيل وإنما دعا إلى إعادة النظر بتوظيفه وبطريقة تحقيقه. فقد اعتبر أن التعرف على الشخصية وعلى أفعالها هي مرحلة أولى في عملية التألق تستبعا عملية نقد، وكان المتفرج يقول لنفسه نعم، ولكن... (انظر التفرير، الإنكار).

هذا الموقف يُبرر ضمن المنظور الإيديولوجي الذي انطلق منه بريشت لأن تحقيق التمثيل في المسرح الأرسططالي يَنتقل من افتراض أن الطبيعة الإنسانية ثابتة يمكن عزلها عن الإطار التاريخي وعن التحولات، وهو ما رَفَقه بريشت وسعى إلى عكسه في المسرح الملحمي*.

■ التَّشْيِيطُ الْمَسْرُحِيُّ Theatrical Animation Animation Théâtrale

التَّشْيِيطُ الْمَسْرُحِيُّ والثقَافِيُّ تعبيرٌ درج استعماله اعتبارًا من مُتَنَصِّفِ القرنِ العشرين في الغربِ فيمن تَوَجَّهَ عامٌّ لِنَشْرِ الثقافةِ في الشرائعِ الاجتماعيةِ التي كانت مُسْتَنَاشَةً من النشاطاتِ الفكريةِ والفنِّيةِ بشكلٍ عامٍّ.

ثار النقاشُ حولَ مفهومِ التشييطِ منذ ظهوره، فقد رَفَضَهُ البعضُ على أَنَّهُ وسيلةٌ إيديولوجيةٌ مُوجَّهةٌ لتكريسِ الأفكارِ، في حين وَجَدَ البعضُ الآخرُ أَنَّهُ وسيلةٌ فعَّالةٌ لأنَّهُ لا يَسَعِي لتوجيهِ الآخرينِ بشكلٍ مُباشِرٍ وإنما يجعلهم يُعَبِّرونَ عن أنفسهم بحُرِّيَةٍ وهذا هو المعنى الأنغلو ساكسونيُّ للتشييطِ.

يُعتَبَرُ التشييطُ جُزْءًا من حركة اجتماعيةٍ ظهرت في السَّنِياتِ في الغربِ، ورَمَتْ لكُثْرٍ طَوقَ العُرْلةِ التي دخل فيها الإنسانُ الغربيُّ، ولتحقيقِ التواصلِ بين أفرادِ المجتمعِ، وعلى الأخصَّ في ضواحي المُدنِ الكبيرةِ والأحياءِ الفقيرةِ والمُعمَّالَةِ. وقد كان المسرحُ أحدَ الوسائلِ الأساسيةِ لتحقيقِ ذلك لكونه وسيلةً هامةً من وسائلِ التواصلِ بسببِ الوجودِ الحيِّ للمُمثلِ* ولمجموعةِ المُتفرِّجينِ في مكانٍ واحدٍ.

كذلك استُخدِمَ التشييطُ المسرحيُّ في مجالاتٍ أخرى منها العلاجُ النفسيُّ (انظر البيكودراما) وتأهيلُ المَعمُوقينِ. كما استُخدِمَ في المدارسِ في أوروبا بعد حركاتِ أيار ١٩٦٨ لخلقِ علاقاتٍ جديدةٍ بين المُعلِّمينِ والمُتعلِّمينِ تتجاوزُ هدفَ نقلِ المعرفةِ إلى التعبيرِ والإبداعِ من أجلِ فَتْحِ المجالِ للتعبيرِ لِكُلِّ يَتَمَنِّحِ.

إضافةً إلى ذلك، كان هدفُ التشييطِ المسرحيِّ التَّوَصُّلُ إلى جُمهورٍ واسعٍ ومُتَنَوِّعٍ. وهذا التَّوجُّهُ يُشكِّلُ امتدادًا لمطالَبةِ بعضِ رجالِ

المسرحِ في فرنسا أمثالَ فيرمان جيميه F. Gemier (١٨٦٩-١٩٣٣) وجاك كوبو J. Copeau (١٨٧٩-١٩٤٩) وشارل دوللان Ch. Dullin (١٨٨٥-١٩٤٩) وجان فيلار J. Villar (١٩١٢-١٩٧١) بِمَسْرَحِ شعبيٍّ* ومسرحِ جِوالٍ*، وذلك منذِ بِدَايَةِ القرنِ العشرين. ويُعتَبَرُ المركزُ الذي أسَّسه أندريه كالفيه A. Calvé عام ١٩٤٦ في شرقِ فرنسا من أوائلِ المراكزِ الدراميةِ القائمةِ على مبدأ التشييطِ المسرحيِّ.

استطاع التشييطُ المسرحيُّ لاحقًا أن يندرجَ ضمنَ حركةٍ اجتماعيةٍ وسياسيةٍ أوسعٍ في مُجتمعاتِ العالمِ الثالثِ، وهذا ما حَقَّقَهُ رجالُ مسرحِ أمثالِ البرازيليُّ أوجستو بوال A. Boal (١٩٣١-) في أمريكا اللاتينية (انظر مَسْرَحِ المُضطَّهَدِ)، والثُرَكِّيِّ ميميت أولوسوي M. Ullusoy (١٩٤٢-) في تُرْكِيَا، واللبنانيِّ روجيه عساف (١٩٤١-) في لُبْنانِ، وعلمهم يَتَراوَحُ بين المسرحِ التحريضيِّ* وبين مسرحِ المُدَاخَلَةِ Théâtre d'intervention، وبين التشييطِ المسرحيِّ في أوساطِ من الهُوَّةِ يَصِلُونَ إلى حَدِّ تقديمِ عَرَضِ مُتَكَامِلٍ.

بِناءً على هذا المفهومِ الجديدِ، ظهرتُ وظيفةٌ جديدةٌ لم تكن مَعْرُوفَةً من قَبْلُ هي وظيفةُ المُشْطَطِ المسرحيِّ الذي يَتَراوَحُ دورُهُ بين القيامِ بِمَهَمَّاتِ الدراماتُورجِ* والمُخْرِجِ* وحتى الكاتبِ المسرحيِّ.

من أبرزِ مَظاهِرِ التشييطِ المسرحيِّ الألعابُ ذاتِ الطابعِ الدراميِّ الارتجاليِّ التي تَجِدُ صَدَىً لَدَى جُمهورِ الأطفالِ واليافعينِ في المدارسِ والمَراكِزِ الثقافيَّةِ، وفي أَمَاكِنِ العملِ والشوارعِ وفي المُحْتَرَفَاتِ المُتَخَصِّصَةِ (انظر اللُوبِ والمسرحِ)

المُثلّي للتواصل الإنساني، إلا أنه كان لا بُد من التوقف عند خصوصية التواصل في المسرح وكيفية تحقيقها، انطلاقاً من الفروقات ما بين عملية التواصل اللغوية كإيصال مُباشِر لمعلومات من مُرسل لمُستقبل، وبين التواصل في المسرح كعملية إنتاج مُزدوجة: إنتاج الإرسال وإنتاج الاستقبال (انظر العلاقة المسرحية في كلمة الاستقبال).

ثار الجدل طويلاً حول وجود التواصل أو عدم وجوده في المسرح، لأن التواصل يفترض تبادل الأدوار بين قطبي التواصل بحيث يتحوّل المُستقبل بدوره إلى مُرسل. وهذا ما دَفَع بعض الباحثين، وعلى الأخص الفرنسي جورج مونان G. Mounin، لأن ينفوا وجود التواصل في المسرح كتبادل مُتناظر بين القطبين وفي الاتجاهين، رغم تلازم الوجود المادّي للمُرسل والمُستقبل معاً، ورغم التطابق الزمني لعملية الإنتاج المسرحي وإنتاج التواصل، كما بين الباحث الإيطاليّ دو ماريني De Marinis في دراسته حول التواصل. ذلك أنّ المُتلقي في المسرح ليس مُستقبلاً يتحوّل إلى مُرسل كما في الحوار العادي، وحتى عندما يبتدئ بدوره رسالة، فإن رسالته تكون من طبيعة مُختلفة عن الرسالة الأولى إلا في حالة المسرح القائم على مُشاركة الجمهور* بشكل فعّال كما في المسرح التحيضي* مثلاً. وطبيعة ردّ المُستقبل (الجمهور) على الرسالة في المسرح تقتصر على كونها تعبيراً عن الاستحسان أو الاستياء من خلال التصفيق أو الصفيق أو الاستحسان الكلامي كما في المسرح الياباني، وهذا يعني عدم وجود تطابق أو تماثل بين عملية التواصل في الحياة وعملية التواصل في المسرح. ومن المُلاحظ أنّه بعد مرحلة الجدل هذه،

ينصبّ هدف التنشيط المسرحي في عِدّة محاور منها تأهيل المُتفرّج* وتربية جسده الدرامي وتعريفه بمراحل العمل المسرحي ومساعدته على النقاش والحوار بعد حضور المُعرض. وفي بعض الحالات يصل دور التنشيط المسرحي إلى حدّ تقديم المُعطيات الأساسية التي تُساعد على التعبير والإبداع وتحقيق عمل مسرحي حقيقي، وفي هذه الحالة يمكن أن يُعتبر التنشيط جزءاً من التدريب* في المسرح. وقد ساهم التنشيط المسرحي فعلياً في كسر طوق المسرح التقليدي وعلى الأخص في أمريكا حيث كان له دوره في بروز تجارب مسرحية هامة.

في يومنا هذا نشهد انحصاراً لظاهرة التنشيط المسرحي مع التغيرات الجدريّة التي طرأت على الثقافة بشكل عام، ومع اضمحلال الطروحات التي تُؤكّد على دور المسرح في التغيير الاجتماعي.

انظر: الدراماتورج، الدراماتورجية، المسرح التحيضي.

■ التّواصل

Communication

Communication

عملية تبادل لمعلومة ما تُشكّل الرّسالة Message التي يتناقلها قطبان هما المُرسل Emetteur والمُستقبل Récepteur وتُمرّ عبر قناة Canal مُحدّدة (أسلاك الهاتف، الصوت البشريّ إلخ). وشرط تحقيق التواصل هو اشتراك المُرسل والمُستقبل في فهم الرّامزة Code التي صيغت الرسالة بها. وقد صاغ اللّغويّ الروسيّ رومان جاكوبسون R. Jakobson هذه العملية في نظرية طُبِّحت على اللغة بكل أشكالها، الشّفوية والمكتوبة، وعلى وسائل الإعلام والاتصال. وعلى الرغم من أنّ المسرح اعتُبر الحالة

وإنما تَنْتَظِم وتَدْخُلُ فيمن منظومات تُكوِّن الرسالة. وإيصالها يَتِمُّ فيمن أفضى مُختلفة (الجمال الصوتية وَجَسَد المَعْمَل وأَشَمَّة الضوء إلخ). وإدراك* هذه الرسالة يأخذ طابع التالي الزماني.

من ناحية أخرى، نَجِد أوبرسفلد أَنَّ المُربِل في المسرح هو خلاصة اجتماع عمليات بث مُتعددة. فهناك كاتب النص (مُربِل الرسالة ١) والمُخرج* والدramاتورج* والمُمثِّل* وكل يَتَنَبَّي المسرح المُشارِكين في العَرَض (مُربِل الرسالة ٢)، والرسالتان تتداخلان بنسبة ما لَكُنْهُما لا تتطابقان. وينتسب الآليَّة يكون المُستقبل مُرَجِّيا فهناك بالنسبة للرسالة ١ القارئ، أما بالنسبة لمُستقبل الرسالة ٢ فهو مُستقبل مُزدوج: مُتلقي الحوار*، أي الشخصية المُخاطبة، ومُتلقي الخطاب* المسرحي أي المُفْرَج* الذي يَسْتَبِل مُجْمَل الرسالة المسرحية.

وتَكْمُنُ خصوصية الرسالة المسرحية في أنها تَتَحَقَّق فعليًا، وتُعَامَل معها المُستقبل (المُفْرَج) على أنها صحيحة مع إدراكه بأنها غير حقيقية (أي أَنَّ ما يراه هو مسرح وليس الواقع)، فهو يُدرك على سبيل المثال أَنَّ موت الشخصية على الخشبة ليس موتًا حقيقيًا وإنما تمثيل، وهذا هو الإنكار*. نتيجة لذلك فإنَّ عملية التأثير بالعَرَض تختلف عَمَّا يَحْصُلُ في عمليات التواصل الأخرى في الحياة.

كذلك الأمر بالنسبة لنوع العلاقة التي يَخْلُقها المسرح بين الرسالة ومُستقبلها. فالمُستقبل في المسرح يُعرف آتِه مَعْنَى بالرسالة، لكنَّ تماثله معها غير مُباشر، ويمرَّ عبر العلاقة بين الشخصيات. وحتى عندما يتلقى أجزاء من الرسالة بشكل مُباشر (إضافة، صوت إلخ) فإنه لا يَسْتَطِيع الردَّ عليها مُباشرة لأنها لا تُوجِّه إليه

وتأثير من تَطوُّر البحوث المسرحية باتجاه الافتتاح على ما هو أبعد من التمهيد اللغوي والسميولوجيا*، تَمَّ النظر إلى التواصل من خلال خصوصيته في المسرح، وطرح من خلال مفهوم الاستقبال*، على أساس أَنَّ نظرية التواصل العامة لا تَنْطَبِق على هذه الخصوصية ولا تَدْخُل في تفاصيل آليَّة التلقي في المسرح.

من الدِّراسات التي تَوَقَّفت عند خصوصية التواصل في المسرح وأُكِّدَت على وجوده، دراسات الباحثة الفرنسية آن أوبرسفلد A. Ubersfeld في كتابيها «قراءة المسرح» و«مدرسة المُفْرَج».

حَلَّلَت آن أوبرسفلد عناصر التواصل المسرحي بشكل مُفصَّل، واعتبرت المسرح وسيطًا Medium له صفاته المُحددة لأنه مُتعدد الأبعاد ويخاطب حواسَّ عديدة من خلال أفضى مُختلفة. والرسالة فيه مُترابكة العناصر ولها طابع التسلسل في الزمان. كذلك اعتبرت أَنَّ كُلَّ عُنصر من عناصر التواصل في المسرح له طبيعة مُرَجِّية:

فالمُربِل والمُستقبل كُلٌّ على حِدَةٍ هما بالحقبة مُربِل ومُستقبل مُزدوج لأنَّ عملية التواصل في المسرح هي عملية مُزدوجة، واحدة تَتِمُّ بين الصالة والخشبة، والأخرى تَتِمُّ بين الشخصيات المُتخاطرة، وتَوَضَّع فيمن الأولى. والرسالة في المسرح تَحْمِل أيضًا طابعًا مزدوجًا: فهناك الرسالة ١ وهي النص المسرحي المكتوب، ولها طابع لغوي، لكنَّها في العَرَض تُصَبِّح الرسالة ٢، ولها، إضافة إلى الطابع اللغوي (النص الجورائي)، طابع سَمْعِي (أصوات وموسيقى ومؤثرات سمعية*) وطابع بَصَرِي (مجموعة منظومات حَرَكيَّة ولَوْنِيَّة وضوئية)، وكُلُّها علامات غير معزولة عن بعضها البعض،

الحالة يشعر المُتفرِّج* أنَّ ما يُقال له هو ارتجال وليد اللَّحظة. في الحالة الثانية لا يدخل هذا الشكل من الخطاب في السَّياق الدرامي، وأنما يأتي في الاستهلال* (برولوجوس) الذي تُفتَّح به المسرحية أو الإيلوغوس (الخِتام) *Epilogue*، ويكون صاحب الخطاب فيه هو الكاتب بشكل مُعلن وليس الشخصية أو المُمثِّل.

وتقليد التوجُّه للجُمهور كان موجوداً في المسرح الغربي على مدى تاريخه وخاصة في الكوميديا*. ففي الكوميديا اليونانية، كان المُمثِّل يتوجُّه إلى الجُمهور مُباشرة في المقطع المُسمى الخابِقة *Parabase*. وفي مسرح القرون الوسطى وخاصة المسرح اللُّبنيّ، استُخدم الآباء اليسوعيون هذا النوع من الخطاب المُباشِر لأغراض تعليمية. كذلك عرِف المسرح الإليزابيثي ومسرح عصر النهضة في إيطاليا التوجُّه للجُمهور إمَّا في الاستهلال أو ضمن الحوار*.

غالبًا ما يُمثِّق التوجُّه للجُمهور نوعًا من كُسر الإيهام يُلغِي الجدار الرابع* الزَّهْمِي الذي يَفصل بين الخشبة والصالة* ويُؤكِّد على المسرحية، وخاصة عندما يأتي على شكل خُروج عن الدُّور الذي يُؤدِّيهِ المُمثِّل. ولذلك فإنَّ التوجُّه للجُمهور لا يدخل ضمن أعراف المسرح الدرامي (انظر درامي/مَلحمي).

استُخدم المسرحي الألماني برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) هذه التَّكتيَّة بشكل مُتكرِّر ومُعلن بحيث أصبح التوجُّه للجُمهور أحد تقنيَّات المسرح المَلحمي* لتحقيق التفرُّب*، وهذا ما نَجده في مسرحيته «رجل برجل» وخاصة سَهْد «البُرهان على التحوُّل» في اللوحة التاسعة، وكذلك في نهاية مسرحية «دائرة الطباشير القوقازية» عندما يتوجَّه القاضي أزداك للجُمهور ويطلب رأيه، وفي الإيلوغوس الذي

بشكل مُعلن إلَّا في حالات نادرة ومثَّل التوجُّه إلى الجُمهور.

وفي المسرح لا تُوجد رامزة واحدة، إنَّما رِوامز* مُتعدِّدة. فهناك رِوامز لُغويَّة وحركيَّة وصوتيَّة ولونيَّة وإنَّخ، إضافة إلى الرِوامز الاجتماعية والثقافية والرِوامز المسرحية البحتة التي تشكَّلت عبر تاريخ المسرح، ومنها رِوامز المكان* المسرحي والأداء* وغيرها، وعلى معرفة هذه الرِوامز تتوقَّف القُدرة على تفكيك الرِّسالة وتركيبها، أي عملية فَهْم الرِّسالة لتحقيق التواصل.

من ناحية أخرى، نجد أويرسفلد أنَّ كُلَّ الوظائف التي حدَّدها جاكوبسون لعملية التواصل في اللغة موجودة ليس فقط في النصِّ المسرحي وإنَّما أيضًا في القُرْص. وهي كذلك تتوقَّف عند ثلاثة عناصر أساسية في عملية التلقِّي أو الاستقبال المسرحي: الأولى تتعلَّق بكيفيَّة قِراءة بُنية النصِّ المسرحي، والثانية تتعلَّق بالرسالة المسرحية التي تُحتوي على مُحرِّضات Stimulus تستحثُّ الفعل عند المُتفرِّج، والثالثة تتعلَّق بالطابع الإنكاري للرسالة المسرحية، وهي بهذا التحليل تتجاوز مفهوم التواصل لتقترب من مفهوم الاستقبال.

انظر: الاستقبال.

■ التَّوجُّه للجُمهور Adresse au Public

Address to the Audience

شكل من أشكال الخطاب* المسرحي يُوجَّه فيه الكلام للجُمهور* مُباشرة.

هناك حالتان يأخذهما التَّوجُّه للجُمهور في العمل المسرحي. في الحالة الأولى يدخل هذا الخطاب ضمن السَّياق الدرامي ويكون صاحب القول فيه هو الشخصية* أو المُمثِّل، وفي هذه

الحديث الجانبي.

Thema

■ التيمة

Thème

كلمة Thème مأخوذة من اليونانية Théma التي تعني ما يُعرض وما يُمكن أن يكون موضوع بحث. في اللغة العربية يُمكن أن تُترجم التيمة بكلمة «الموضوع»، لكن هذه الترجمة غير دقيقة ولذلك تُستعمل الكلمة بلفظها الأجنبي في الخطاب التقدي.

والتيمة مفهوم يتعلّق بالآداب والفنون بشكل عام، وقد عرّف المصطلح مع الزمن تطوُّراً في المعنى وصار يَدلّ على الفكرة الجوهرية المجردة التي تتجسّد بشكل ما في العمل الفني أو الأدبي والمسرح ضِمناً. أي أنّ التيمة هي عُصر من المضمون يتجلّى بشكل ما على صعيد الشكل، إنّها وحدة معنى.

يُمكن أن تتحدّد التيمة بشكل مقصود أو بشكل لا واع، ويُمكن أن تتكرّر في العمل الواحد أو في مجمل أعمال مؤلّف ما بحيث تُشكّل مُخطّطاً يربط ببنية العمل. من هذا المُطلق يُمكن تقصّي التيمة في عمل واحد، أو في عدّة أعمال لكاتب ما (تيمة الحرب عند المسرحي الألماني برتولت بريشت B. Brecht ١٨٩٨-١٩٥٦)، أو في اتجاه فني أو أدبي ما، أو في أدب فترة زمنية مُعيّنة (تيمة البطولة والواجب في أدب القرن السادس عشر والسابع عشر). كما يُمكن مقارنة شكل معالجة نفس التيمة لدى كتّاب مُختلفين (تيمة البُخل عند المسرحي الفرنسي موليير Molière ١٦٢٢-١٦٧٣) وعند الروائي الفرنسي بلزاك Balzac، تيمة الجوانية «الدون جوانية» عند موليير والمسرحي الإسباني تيرسو دي مولينا Tirso de

يلي هذا الشّهد. كذلك فإنّ مسرحيّة غضب فيليب هوتز المسموّرة (١٩٥٨) للألمانيّ ماكس فريش M. Frisch (١٩١١-١٩٩١) تتجمل من الجمهور شاهداً على ما يحضّل، ومسرحيّة «إهانة للجمهور» للألمانيّ بيتر هاندكة P. Handke (١٩٤٢-) هي بأكملها توجّه مُباشّر للجمهور.

في بعض الصّيغ المسرحيّة يشلّ مسرح الأطفال* والمسرح التحريضي* والهاينغ*، وفي كلّ أنواع المسرح التي تقوم على مُحاورة المُتفرّج، تسمّح هذه التّهيئة للمُمثل أن يتلمّس مدى تجاوب الجمهور مع العرض، وأحياناً تصل لحدّ تحريض المُتفرّج وحته على الفعل، كما تُخلّق نوعاً من التواصل* المُباشّر بين المُمثل والمُتفرّج.

عرّف المسرح العربيّ منذ البداية بتيّة التوجّه للجمهور وخاصّة في عروض الرّزاد الأوائل وفي الكوميديا حيث كان المؤلّف يُخاطب جمهوره في بداية المسرحيّة أو في ختامها. لا بل إنّ العلاقة بين الصالة والخشبة كانت تسيّر أحياناً في اتجاهين. فقد درجت عادة أن يقوم المُتفرّظون الذين يحضّرون العرض بمدّ يد المُمثّلين بعد الفصل الثاني أو الثالث. أمّا المسرح العربيّ المعاصر فقد استمدّ هذه التّهيئة من تقاليد الفرجة الشعبيّة حيث يدخل التوجّه للجمهور ضمن القالب السردّي في تقاليد الحكواتي* والمذاح. وقد استُخدم التوجّه للجمهور بكثافة لإقحام الجمهور في اللعبة المسرحيّة ولتحقيق المسرحيّة كما في مسرحيّة «سهرة مع أبي خليل القباني» وحفلة سمر من أجل ه حزينان* للسوريّ سعداذه ونوس (١٩٤١-).

انظر: الجوار، المونولوج، الاستهلال،

Molina (١٥٨٣-١٦٤٨).

يُمكن أن يحتوي العمل الأدبي أو الفني الواحد على عدّة تيمات، لكن ذلك لا ينفي وجود تيمة عامّة هي الفكرة المركزية للعمل. وقد أطلق بريشت على التيمة العامة في المسرحيّة تسمية الغستوس الأساسي *Gestus* *fondamental* (انظر غستوس).

يتقاطع مفهوم التيمة، حسب نوعيّة العمل ووضعه فيه، مع مفاهيم أخرى يُمكن أن نجدّها على صعيد الشكل أو على صعيد المضمون مثل التفصيل التصويري في اللوحة أو الفكرة أو المَقولة *topic* أو الموضوع في العمل الفكري، ومثل الثّيمة في الموسيقى حين تتكرّر وتُشكّل ما يُسمّى اللّزمة *Leitmotif*.

لكنّ التيمة في الأدب أو المسرح لا تتطابق دائماً مع الموضوع *Sujet*، وإن كان المعنى الأقرب لها. ففي بعض الأحيان تتكلّم عن التيمة في مسرحيّة أو رواية ما، وتقصد بذلك موضوعاً يمثّل الحبّ أو الحرب، أو مفهوماً يمثّل الحرّيّة أو الديموقراطيّة، أو فكرة يمثّل الموت. وتُظَلّ التيمة عند كاتب مُعيّن هي التجسيد الملموس لموضوع ما. وبالتالي عندما يستعير الكاتب الموضوع من غيره لا نجد بالضرورة نفس التيمة في العمل الثاني.

النقد التيماتّي:

ظَهَرَ النّقد التيماتّي *Critique thématique* وتطوّر في بداية هذا القرن كركّذ فعل على الدراسات النّقدية التقليديّة التي تركز بحثها على ما هو خارج العمل الأدبيّ أو الفنيّ يمثّل حياة الكاتب أو سيمات العصر الذي عاش وكتب فيه. وقد شكّل النقد التيماتّي نقطة تقاطع بين نظريّة الأدب وتاريخ الأدب لأنّه ركّز التحليل على مادة

البحث قبل النظر إلى ما هو خارج عنها. والنّقد التيماتّي يدرس التشكيلات التي يتخذها العالم الخياليّ لكاتب ما، مُعتبراً أنّ الصّور والمضمون واللغة هي منظومة علامات يجب استقراؤها، وأنّ هذه العلامات ترجع إلى بُنية نفسيّة لشخص ما كفرد أو لمجموعة بشريّة؛ وهي موقّف مُحدّد من الحياة وشكل من أشكال الحساسيّة والخيال والحلم. وهذا الطرح يفسّر اتّكاء النقد التيماتّي على علوم أخرى تطوّر مع تطوّرها يمثّل علّم النّفس الذي أطلقه عالم النّفس النمساويّ سيغموند فرويد S. Freud، وعلّم الأنثروبولوجيا فيما بعد.

تبلّور النقد التيماتّي مع دراسات الفيلسوف الفرنسيّ غاستون باشلار G. Bachelard الذي قام بدراسة شبكات التيمات المسيطرة وتشكيلاتها وتحوّلاتها في العمل الأدبيّ كما تتجلّى في الصّور والخطاب وغيرها، وربّطها بمُخيّلة الكاتب. وقد اعتمد باشلار خمسة عناصر أساسيّة في تحليل التخيّلات الشعريّة هي الماء والأرض والهواء والنار، إضافة إلى الفضاء. وقد اعتبر باشلار أنّ هذه العناصر هي المكوّنات الماديّة الثابتة للخيال، وأنّها الأساس الذي يُمكن من خلاله قراءة التيمات الخاصّة بكلّ عمل. وغالباً ما تكون التيمات مُرتبطة فيما بينها وتتجاوز المستوى الأدبيّ لأنّها يُمكن أن ترتبط ببُنية الخيال، وهذا ما يوضّحه باشلار من خلال تحليله لمسرحيّة «دون جوان» لمولير، فقد أنقذ دون جوان من الفراق (ماء)، وأغوى فلّاحتين (أرض)، وادّعى أنّه حرّ كالهواء (هواء) وانتهى محروّقاً بنار غير مرميّة (نار).

بعد باشلار تطوّرت الدراسات التيماتيّة واغتننت بتقاطع الفلسفة مع علّم النّفس والأنثروبولوجيا وغيرها، وصار النقد التيماتّي

على المضمون وحده لتزول التيمة وتحديدها، ومن ثَمَّ استكمال العملية بربط المضمون بالشكل. وتحديد التيمة أمر يُنطلق من ذاتية الباحث ويتعلّق بالتداعيات الشخصية للقارئ أو المُحلّل، ويمكن أن يؤدي إلى تحليل تأويلي له طابع ذاتي. ومع ذلك فإنّ هذه المرحلة تُظَلِّ مُفيدة جدّاً على مُستوى البحث وعلى مُستوى الإخراج* لأنها تُقدِّم مبدأً تنظيميّاً للعمل الدرامي وتُعطى ترتيباً مُعيّناً لقلاقة التيمات ببعضها وتوجّه القراءة* (انظر التبيوية والمسرح). ففي مسرحية «لعبة الحبّ والمُصادفة للفرنسيّ بيير ماريو P. Marivaux (١٦٨٨-١٧١٣) مثلاً، يُمكن اعتبار «النظرة» التيمة الأساسية التي يركّز عليها الفعل المسرحيّ بأكمله (النظرة - التعرف - النظرة إلى الذات... إلخ)، كما يُمكن تقصّي تيمات أخرى يؤدي اعتمادها إلى تغيير كُلّ منحنى القراءة الإخراجيّة لهذه المسرحية.

والواقع أنّ المُخرج* قد يقرّر من خلال قيامه بدراسة تيماتية إظهار تيمة مُعيّنة أو إبرازها في العرض على المُستوى البصريّ أو على مُستوى الخطاب من خلال تعديلات في النصّ، أو إجراء توليفة لعدّة نُصوص تدور حول تيمة واحدة (انظر الإعداد)، أو من خلال استخلاص هواجس الكاتب من خلال النصّ. ولعلّ المثال الأوضح على ما يُمكن أن تُقدِّمه دراسة التيمة على مُستوى إنتاج قراءات جديدة للنصّ الواحد هو مسرحية «دون جوان» لموليير حيث تكون تيمة القرنين أو تيمة المُشوّرة والقلل (الثنائيّ دون جوان/سفاناريل ودون جوان/الحاكم) مجالاً لإنتاج تنوعات عديدة حول هذا النصّ.

جزءاً من سُلّاحج أخرى تقدّية منها الدُرّاسات التبيوية* والدُرّاسات النفسيّة التي تقوم على تقصّي التيمات المسيطرة والمُتكرّرة لدى كاتب ما لتنبّر إرهابات اللاوعي لديه، وتقصّي تجلّيات ذلك في العمل. ومن الأعمال التقديّة الهامّة في هذا المجال دراسة الباحث الفرنسيّ شارل مورون Ch. Mauron في النقد الثّقاسانيّ وتحليله لأعمال المسرحيّ الفرنسيّ جان راسين J. Racine (١٦٣٩-١٦٩٩).

في توجّه آخر، ظهرت دراسات تجاوزت علم نفس الفرد إلى الجماعة، فقد بحث عالم النفس السويسريّ كارل غوستاف يونغ C.G. Jung عن صُور هي نماذج بدائيّة مُسيطرّة Archetypes في الأدب، ووُسّع الفرنسيّ جيلير دوران G. Durand ذلك المنحى في مجال الأنثروبولوجيا فاعتبر أنّ الخيال هو ديناميكيّة مُنظمة يُمكن أن تستقصيها عند الجماعة. بينما اعتبر الباحث الأميركيّ نورمان فراي N. Fray الدُّورات الطبيعيّة والصُّور الفضائيّة العناصر الأساسية في تحليله لتيّمات الأسطورة وربطها بالمجتمع.

وقد سمح هذا المنحى الجديد بربط النصّ بالمُغامرة الجماعيّة الرُّويحيّة أو بالخيال الجماعيّ الذي يتجلّى في الأساطير. ولذلك ساعدت هذه الدُرّاسات على تطوير دراسة الأسطورة التي صارت تُعالج كنصّ وكتيمة.

النقد التيماتية والدُرّاسات السّرّيّة:

على الرُّغم من القلاقة الوثيقة بين الشكل والمضمون في النصّ الدراميّ إلا أنّ التحليل التيماتية يقتصر، في البداية على الأقلّ، التركيز

ث

الميلودراما*.

في يومنا هذا هناك عودة إلى التارثويللا التي صارت تُقدَّم في كل أنحاء إسبانيا، وقد صارت الموسيقى فيها العنصر الأهم. ولذلك تُعرَف اليوم باسم مُؤَلَّف الموسيقى وليس مُؤَلَّف النص. من أشهر كتاب التارثويللا في القرن السادس عشر الإسباني كالديرون Calderon (١٦٠٠-١٦٨١) الذي جعل منها نوعاً مُتكاملاً وكتب أوّل نص حمل اسم «أكاليل غار لأبولو» (١٦٥٨)، ورامون ديلا كروز R. Della Cruz (١٧٣١-١٧٩٥) الذي جَدَّد في أسلوب التارثويللا بإدخاله حبكة* مأخوذة من الحياة اليومية.

في القرن التاسع عشر برز اسم باربييري Barbieri الذي أنشأ مسرح التارثويللا في مدريد عام ١٨٥٦ وكتب «اللعب بالنار» عام ١٨٥١ وغيرها. انظر: الكوميديا الموسيقية، الأوبريت، المسرح الثنائي*.

Trilogy

Trilogie

■ الثلاثية

انظر: الرباعيّة

Zarzuela

Zarzuela

كلمة تارثويللا هي اسم قَصْر للصيد كان يتردّد عليه ملك إسبانيا وتُقدَّم في باحته عروض غنائية.

تُطلَق هذه التسمية على مسرحيات غنائية ظهرت في القرن السادس عشر تُقدَّم لوحات من المجتمع. تتألّف التارثويللا من فصل واحد أو عدّة فصول، وتتأرب فيها المقاطع الشعرية والأغاني وأناشيد الجوقة* مع الحوار* الكلامي الذي يغلب عليه طابع المُحاكاة التهكمية*، كما تكثر فيها الجيل المسرحية.

تكمّن أصول التارثويللا في الفواصل* الثنائية والراقصة التي كانت تُرافق عروض التراجيكوميديا* وأفرزت فيما بعد المسرح الثنائي* الإسباني. وهي تُعتبر الصيغة المحليّة للأوبريت* رغم أنّها غالباً ما تستمدّ بعض أجزائها أو مواضيعها من الأوبرا*..

تنتمي التارثويللا إلى ما يُسمّى في إسبانيا النوع الصغير Género chico، وقد عرّفت فترات ازدهار (القرن السابع عشر والثامن عشر) وفترات تراجع (القرن الثامن عشر وبداية القرن العشرين) بسبب مُنافاة أنواع أخرى لها مثل



المسرحية التقليدية (تقديم عروض في مسرح ديونيزوس في اليونان).

وأهمية المسرح الجامعي تكمن في أنه يسمح بتشكيل نواة للبحث في مجال المسرح من خلال الربط ما بين الأفكار النظرية والمعرفة الأكاديمية وبين النشاطات الإبداعية الخلاقة. كذلك فإن تنوع الخلفيات الثقافية للعاملين فيه ومعارفهم بالأدب والفنون يسمح بتحقيق عروض فنية مقبولة.

يمكن أن تعتبر عروض تخرج طلبة المعاهد المسرحية أكثر أشكال المسرح الجامعي اكتسالا بسبب طبيعة الدراسة الاختصاصية، ولكون المشرفين على هذه العروض من المسرحيين المعروفين (انظر إعداء المُمثل).

قَدَّمتَ الفِرَقَ الجامعيةَ للحركة المسرحية في أوروبا أهم مُخرجيها مثل السويدي إنغمار بيرغمان I. Bergman (١٩١٨-) والفرنسي آريان منوشكين A. Mnouchkine (١٩٣٩-). وفي العالم العربي أيضًا بدأ الكثير من المسرحيين الهاميين حياتهم المسرحية في إطار الجامعة ومنهم المُخرج اللبناني روجيه عساف (١٩٤١-) الذي ساهم عام ١٩٦٥ في نشاطات المركز الجامعي للدراسات الدرامية الذي أفرز بحثًا وأشكالًا مسرحية هامة. والمُخرج السوري فواز الساجر (١٩٤٨-١٩٨٨) الذي قَدَّمَ أعمالًا هامة في إطار المسرح الجامعي في سوريا في السبعينات.

■ الجامعي (المُشَرَح) - University theatre
Théâtre Universitaire

صيغة لتقديم عروض مسرحية في إطار الجامعات، أي بتمويل من المؤسسة الجامعية وعلى مسارحها، أو لتجتمع مهنتين بالمسرح من الوسط الجامعي، وفي هذه الحالة يكون المسرح الجامعي إحدى صيغ مسرح الهواة.

يعود المسرح الجامعي بأصوله إلى العروض التي كان يقدمها الطلبة في الكليات والجامعات في إنجلترا وفرنسا وألمانيا منذ القرن الخامس عشر. وقد لعب هذا التوجه دوره في ترسيخ أصول الإلقاء. وفي نشر الـ"ريترور" المسرحي القديم، وفي التعريف بنظريات المسرح، وتلك كانت على الأخص مساهمة المجموعة التي أطلق عليها اسم فُطَاء الجامعة University Wits في إنجلترا بين عامي ١٥٧٩ و ١٥٩٩.

أما الصيغة الحديثة للمسرح الجامعي فقد بدأت في أوروبا ما بين الحربين العالميتين الأولى والثانية من خلال تجمع مثقفين وكُتّاب مثل الإسباني فريكو غارسيا لوركا F.G. Lorca (١٨٩٨-١٩٣٦) مع فرقة لاباراكّا في إسبانيا (١٩٣٣)، والباحث الفرنسي رولان بارت R. Barthes مع جماعة الحضارة القديمة في السوربون في فرنسا (١٩٦٣). في هذه التجارب كان الجامعيون يميلون على ترجمة وتقديم نصوص من كلاسيكيات الأدب اليونانية والرومانية، أو يُحاولون إحياء أمكنة العرض

انظر: التعلّيمي (المسرح-)، المُدرسي (المسرح-).

■ الجدار الرابع The Fourth Wall Le Quatrième Mur

الجدار الرابع هو جدار وهمي يُفترض وجوده في مُقدمة الخشبة *Proscenium*، أي في الحدّ الفاصل بين الخشبة* والصالة*. والجدار الرابع هو مفهوم له علاقة بشكل التلقّي الذي يقوم على الإيهام*، ويرتبط بشكل معماري مسرحي مُحدّد هو العُلبة الإيطالية*.

يُعتبر المسرحي الفرنسي دونيز ديدرو D. Diderot (١٧١٣-١٧٨٤) أوّل من استخدّم هذا التعبير في عَرَضه لِسُكّل التوصل إلى تقديم الحقيقة على الخشبة، وقد عني به أنّ الكاتب والقائم على إعداد العَرَض والمُمثل* يجب أن يتسوا وجود المُتفرّج*، وأن يُقدّموا العمل كما لو أنّ الشّارة* لم تُرفع بعد. وقد اعتبر ديدرو التوجّه* للمُجهور حالة استثنائية لا يجب التوقّف عندها.

أخذت فكرة الجدار الرابع الوهمي أبعادها مع المسرح الطبيعي (انظر الطيعيّة والمسرح، الواقعيّة والمسرح) الذي يقوم على عرض شريحة من الحياة *Tranche de vie* ويُفترض أنّ الحدث يتمّ كما في الواقع. وقد ترافقت فكرة الجدار الرابع الذي يتّصل بين عالم الوهم الذي هو الخشبة وعالم الواقع أي الصالة مع اعتماد شكل جديد في الأداء* يتجاهل وجود المُتفرّجين، ممّا يجعل من هؤلاء دُخلاء مُتلصّمين على الحدث. كما ترافقت مع تصوّر مُحدّد للفضاء المسرحي وللدليكو* تكون فيه الكواليس* (التي تُمثل حديقة أو مطبخًا أو شوارعًا إلخ) امتدادًا للفضاء وللدليكو* المُشيد على الخشبة.

ولأن الجدار الرابع يرتبط تمامًا بالإيهام في حدوده القصوى، فقد انتقده المسرحي الألماني برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) في نظريته حول المسرح المُلحَمي* واعتبره أحد الملامح الرئيسية للمسرح الأرسططالي*.

انظر: الإيهام، العُلبة الإيطالية، الخشبة والصالة، الفضاء المسرحي.

■ الجريدة الحيّة (مُسرح-) Living

Newspaper Theatre

Théâtre Journal

أقدم أشكال المُسرح الوثائقي التّسجيلي* يقوم على عرض الأحداث الساخنة وتقديمها على شكل قراءة مُقتطعات من الصُّحف في تجمّعات عامة أو تقديم مشاهد تمثيلية قصيرة بهدف إعلامي أو تحريضي.

ارتبط استخدام هذه الصيغة بظروف تاريخيّة مُحدّدة استدعت التوجّه المُباشر لجموع كبيرة بغاية توجيهاها إيديولوجيًا. ففي فترة كومونة باريس عام ١٨٧١ وما بعدها، كان الثّوار يُقدّمون أحداث اليوم في نهاية النهار ضمن تجمّع كبير على شكل استعراض مسرحي. وفي فترة العشرينات في روسيا كان الجيش الأحمر يُقدّم عُرُوضًا تضمّن مشاهد تمثيلية قصيرة عن الأحداث الجارية تقوم بالتعليق عليها والربط بينها شخصيّة* يحوّره هي شخصيّة المُحرّر*.

وقد شكّلت صيغة مسرح الجريدة الحيّة أساسًا لما ظهر لاحقًا تحت اسم المسرح التحريضي* في روسيا وفي ألمانيا، ثم انتشرت في بقية دول أوروبا وفي الصين.

في الولايات المتحدة الأمريكية، وفي فترة الإصلاح New Deal الذي قام به الرئيس روزفلت عام ١٩٣٣، كانت صيغة مسرح الجريدة

والشاهدين. وقد اصطُلب أيضاً على تسمية مُتابعي أعمال كاتب أو مُخرج أو مُمثل أو مغني أو نوع مُحدّد من العروض جُمهوراً فيقال جُمهور مسرح البولفار* أو جُمهور المسرح التجاري*، كما تُطلق على مُتابعين دائمين لظاهرة فنيّة أو دراميّة مثل جُمهور الأوبرا* إلخ.

وجود الجُمهور الحي كمجموعة أفراد ضرورة لقيام العرض المسرحي الذي لا يكتمل بدونه، وشرط لتحقيق التواصل* بين مُرسل ومُتلّق. كذلك يُشكّل الجُمهور القُطب المُقابل للعرض كما تتقابل الخشبة* والصالة في العمارة المسرحيّة*.

يُمكن أن يتشكّل الجُمهور بشكل عفويّ من خلال وجود نقاط التقاء تَجَمّع بين أفرادهم تلقائيّاً، أو نتيجة لاهتمام مقصود بخلق جُمهور مُحدّد كما يحصل في المسارح التابعة للمراكز الثقافيّة أو في المسرح العُفائيّ* أو المسرح المدرسيّ* حيث تتحدّد تسمية هذه الأشكال* المسرحيّة من خلال نوعيّة الجُمهور الذي تتّوجّه إليه.

والمواقع أنّ الكتابة المسرحيّة تُبنى على تصوّر مُسبق لجُمهور مُحدّد له مواصفات عامّة معروفة سلفاً، مثل الوضع الثقافيّ والمعرفة بالمسرح واللغة التي يتّهمها والذائقة العامّة وأفق التروّع*، وأحياناً نوعيّة الأعراف* المسرحيّة التي تتعلّق بشكل التلقّي. لا يُشكّل عدد أفراد الجُمهور معياراً. فجمُهور مسرح الحُجرة* قليل العدد بينما كان جُمهور المسرح اليونانيّ القديم هو المدينة برُؤسها. كذلك لا تُشكّل الجُمُوهة بعد ذاتها أيضاً معياراً، فمسرح الأسواق* الذي كان يُعرّض في المُناسبات وفي الهواء الطلق وعلى خشبات مُرتجلة كان يُقدّم لمجموعة من المُتفرّجين جُمعت بينهم الصلدة فقط، فهم أفراد

الحيّة مُرتبطة بمشروع المسرح الفيدراتي الذي تأسّس عام ١٩٣٥ وكان أعضاؤه من العاملين في المسرح والصحافة. وقد هدَف مسرح الجريدة الحيّة في أمريكا إلى استقصاء الطّرف الاجتماعيّ السياسيّ وخلق فُرص لمعالجته. أي أنّه تخطّى شكل العرض الإخباريّ إلى ما هو أبعد تأثيراً ممّا أدّى إلى منعه.

ومسرح الجريدة الحيّة يُعتبر نموذجاً لاستخدام المسرح كوسيلة اتصال، ولذلك يُمكن تبرير انحسار هذه الصيغة في أوروبا وأمريكا بعد نهاية الحرب العالميّة الثانيّة بتطوّر وسائل الإعلام التسجيليّة الأخرى التي لها صيغة الديمومة والانتشار السريع مثل التسجيلات الصوتيّة الحيّة والأفلام المُصوَّرة في السينما والتلفزيون (انظر وسائل الاتصال والمسرح).

أبرز مسرح الجريدة الحيّة أشكالاً أخرى أهمّها المسرح الوثائقيّ التسجيليّ الذي ظهر في السّينات خلال فترة حرب فيتنام، وعروض الهابتنغ* التي استمدّت من هذه الصيغة أسلوب التعامل المُباشر مع الجُمهور* ودفعه للتفاعل مع الأحداث.

انظر: الوثائقيّ التسجيليّ (المسرح-)،
التحريضيّ (المسرح-).

■ الجُمُهور Public

Public

تسمية الجُمُهور في اللغة العربيّة مأخوذة من كلمة جُمُهرة التي تعني التّجمّع. أمّا كلمة Public فمأخوذة من اللّاتينيّة Publicus التي تدلّ على كُلّ ما يتّمتي إلى جماعة في إطارها العامّ. والجُمُهور هو مجموعة من الناس تَجَمّع لحضور ومُتابعة احتفال ما أو لعبة رياضيّة أو عرض مسرحيّ أو فنيّ، ويُقال أيضاً الحُضور

يَتَأَلَّفُ فِي أَغْلِيَّتِهِ مِنَ الْبُورْجُوازِيَّةِ، وَجُمْهُورِ الْمِيلُودْرَامَا* فِي الْقَرْنِ الْتَّاسِعِ عَشَرَ مِنْ الْبُورْجُوازِيَّةِ الصَّغِيرَةِ وَالشُّبِّ.

- ظُهُور النَّصِّ الْمَسْرَحِيِّ الْمَكْتُوبِ وَالذُّورِ الَّذِي لَيْتِهِ فِي تَحْدِيدِ نَوْعِيَّةِ الْجُمْهُورِ الْمُشْتَفِّ الَّذِي يَقْرَأُ وَيَذْهَبُ لِلْمَسْرِحِ لِمُقَارَنَةِ مَا يَرَاهُ بِمَا يَقْرُؤُهُ، أَوْ يَكْتَفِي بِالْقِرَاءَةِ وَحْدَهَا، بَعْدَ أَنْ كَانَ الدَّافِعُ الرَّئِيسِيَّ لِلذَّهَابِ إِلَى الْمَسْرِحِ هُوَ مُتَعَةِ الْفَرْجَةِ. تَجْدِيرُ بِالذِّكْرِ أَنَّ ذَلِكَ ارْتَبَطَ بِظُهُورِ نَوْعِيَّةِ خَاصَّةٍ مِنَ الْجُمْهُورِ الْمُتَخَصِّصِ هُوَ جُمْهُورُ الْقَادِ.

تُحَدِّدُ الدِّرَاسَاتُ تَارِيخَ ظُهُورِ الْجُمْهُورِ الْمَسْرَحِيِّ عَلَى شَكْلِ مَجْمُوعَاتٍ لَهَا نَوْعٌ مِنَ الْإِنْسَانِ وَاللَّيْئُومَةِ فِي أَوْرُوبَا مَعَ ظُهُورِ دُورِ الْمَسْرِحِ الْمُشْتَدِّ مِنْذِ أَوَاخِرِ الْقَرْنِ الْسَادِسِ عَشَرَ وَبِلَايَةِ الْقَرْنِ السَّابِعِ عَشَرَ. بَعْدَ هَذِهِ الْفَتْرَةِ تَنْوَعُ الْجُمْهُورُ فَصَارَ لِكُلِّ نَوْعٍ أَوْ شَكْلِ مَسْرَحِيٍّ جُمْهُورُهُ الْخَاصُّ، وَظَهَرَ نَوْعٌ مِنَ الْفَصْلِ فِي الْجُمْهُورِ حَسَبِ الْفَنَاتِ الْاجْتِمَاعِيَّةِ.

فِي الْقَرْنِ الثَّامِنِ عَشَرَ، مَعَ تَرَاثُجِ دُورِ مَسَارِحِ الْقُصُورِ وَازْدِيَادِ عِدَدِ وَأَهْمِيَّةِ مَسَارِحِ الْمَدِينَةِ، بَدَأَ يَتَبَلَّوَرُ الشَّكْلُ الْحَالِيُّ لِلْجُمْهُورِ الَّذِي يَدْفَعُ ثَمَنَ بِطَاقَةِ الدِّخُولِ، وَبِذَلِكَ يَلْعَبُ دُورًا هَامًّا فِي نَجَاحِ وَقَسَلِ مَسْرَحِيَّةٍ مَا، وَهَذَا هُوَ أَصْلُ مُصْطَلَحِ «شُبَّاكِ التِّذَاكِرِ».

مِنْذِ الْقَرْنِ الْتَّاسِعِ عَشَرَ أُنْشِعَ نِطَاقُ الْجُمْهُورِ، وَتَرَافَقَ ذَلِكَ مَعَ تَأْسِيسِ الْمَسْرِحِ الشَّعْبِيِّ الثُّرِّ *Freie volksbühne* فِي أَلْمَانِيَا عَامَ ١٨٨٩. وَقَدْ تَجَلَّى ذَلِكَ بِشَكْلِ أَوْسَعٍ فِي الْقَرْنِ الْعَشْرِينَ فِي فَرَنْسَا عِنْدَمَا تَمَكَّنَ الْكَاتِبُ الْفَرَنْسِيَّ رُولَان *R. Rolland* (١٨٦٦-١٩٤٤) مِنْ حَقْلِ الْبِرْلَمَانِ عَلَى التَّصَوُّتِ لِصَالِحِ تَأْسِيسِ الْمَسْرِحِ الشَّعْبِيِّ انْتِظَاقًا مِنْ رَفْعِ مَبْدَأِ الْجُمْهُورِ

أَوْ مَجْمُوعَاتِ صَغِيرَةٍ يُتَابَعُونَ الْعَرَضَ أَوْ جُزْءًا مِنْهُ وَيُضَيِّقُونَ فِي سَبِيلِهِمْ. مِنْ هَذَا الْمُنْطَلَقِ كَانَ لَا بُدَّ تَارِيخِيًّا مِنْ أَنْ تَتَحَقَّقَ شُرُوطُ مُمَيَّنَةٍ لِيُمْكِنَ الْكَلَامُ عَنِ الْجُمْهُورِ كِكِيَانٍ اجْتِمَاعِيٍّ تَجَمُّعَ بَيْنَ مُكَوِّنَاتِهِ صِفَاتٍ مُشْتَرَكَةٍ مِنْهَا:

- الرُّغْبَةُ فِي مُتَابَعَةِ عَرَضٍ مُحَدَّدٍ.
- اللَّيْئُومَةُ وَالتَّكْرَارُ، أَيْ الرُّغْبَةُ فِي مُشَاهَدَةِ عَرَضٍ آخَرَ لَهُ نَفْسُ الْمَوَاصِفَاتِ.
- وَجُودُ إِطَارٍ اجْتِمَاعِيٍّ ثَقَافِيٍّ مُحَدَّدٍ (الْمَدِينَةُ، الْقَرْيَةُ الْخ) يَتَكُونُ الْجُمْهُورُ ضِمْنَهُ.

- وَجُودُ فَضْلٍ مَا بَيْنَ الْجُمْهُورِ كِكِيَانٍ مُسْتَقِلٍّ وَبَيْنَ الْمُثْمَلِّينَ كِكِيَانٍ مِنْ نَوْعٍ آخَرَ، وَبَيْنَ خَيْرِ الْفَرْجَةِ الْمُسْتَقِلِّ وَخَيْرِ اللَّيْئِ *Aire de jeu* الَّذِي يَتَمَّ فِيهِ الْعَرَضُ. لَمْ يَتَحَقَّقْ هَذَا الشَّرْطُ تَارِيخِيًّا إِلَّا عِنْدَمَا أَخَذَ الْعَرَضُ طَابَعًا جَرَفِيًّا مُخْتَلِفًا عَنِ الْإِحْتِفَالِ* أَوْ الْكَرْنِفَالِ* أَوْ اللَّيْئِ. فَبَقِيَ بِدَايَاتِ الْمَسْرِحِ الدِّينِيِّ الَّذِي وُلِدَ فِي الْغَرْبِ دَاخِلَ الْكَنِيسَةِ وَالْمَعْبَدِ، لَمْ يَكُنْ هُنَاكَ مَجَالٌ لِفَصْلِ وَاضِحٍ بَيْنَ الْمُثْمَلِّينَ وَالْمُشَارِكِينَ. كَذَلِكَ فَإِنَّ الْفَصْلَ الْمَكَانِيَّ الْوَاضِحَ بَيْنَ الصَّالَةِ وَالْخَشْبَةِ، أَيْ بَيْنَ خَيْرِ الْأَدَاءِ وَخَيْرِ الْفَرْجَةِ لَمْ يَتَحَقَّقْ إِلَّا مَعَ ظُهُورِ مَكَانٍ ثَابِتٍ وَمُسْتَقِلٍّ لِلْعَرَضِ الْمَسْرَحِيِّ هُوَ الصَّمَارَةُ الْمَسْرَحِيَّةُ. كَذَلِكَ صَارَ هُنَاكَ جُمْهُورٌ مُحَدَّدٌ بِشَكْلِ أَرْضَحٍ مَعَ تَعَمِيقِ الْإِخْتِلَافِ بَيْنَ مَوَاقِعِ الْفَرْجَةِ، فَالْمَقْصُورَاتِ الْمُخْتَصِّصَةِ لِلْأَعْيَانِ كَانَتْ مَكَانَ جُمْهُورِ الثَّغْبَةِ فِي حِينٍ كَانَتْ أَرْضِيَّةُ الْمَسْرِحِ تُشْرِكُ لِلْعَامَّةِ.

- ظُهُورُ الْأَنْوَاعِ الْمَسْرَحِيَّةِ الَّتِي تَنْوِجُهُ لِجُمْهُورٍ مُحَدَّدٍ. فَجُمْهُورُ التَّرَاجِيدِيَا* وَجُمْهُورُ عُرُوضِ الْأَقْنَعَةِ* وَالْأَوْبَرَا* كَانَ يَتَأَلَّفُ مِنْ رِجَالِ الْبِلَاطِ فِي الْقَرْنِ السَّادِسِ عَشَرَ وَالسَّابِعِ عَشَرَ، وَجُمْهُورُ الْفَرَامَا* فِي الْقَرْنِ الثَّامِنِ عَشَرَ كَانَ

التي يقوم بها لتحيكته ومتابعته. ولذلك نلاحظ اليوم توجُّهاً جديداً للتركيز على المُتفرِّج* كغزو استناداً إلى العلوم الحديثة ومثل السميولوجيا وعِلْم النَّفس وعِلْم النَّفس الاجتماعي. الجمهور والمُتفرِّج: (انظر المُتفرِّج). انظر: موسيولوجيا المسرح، المُتفرِّج.

■ الجوّال (المُسرَّح) - Travelling Theatre

Théâtre Ambulant

تسمية تُطلق على كل مسرح يتنقل بين البلاد والمدن والقرى لتقديم العروض. وصيغة المسرح الجوّال كانت موجودة في كلّ الحضارات القديمة، ففي الحضارة العربية كان المَداح يُقدِّم فقرات من السُّرد الروائي ضمن فقرات أخرى وأشكال الفُرجة* الشعبية في المدن والقرى. وفي حضارات الشرق الأقصى، وعلى الأخص في كمبوديا، كانت الفرق الجوّالة تُقدِّم العروض الفولكلورية الخفيفة في القرى. وفي الحضارة اليونانية، يُعتبر الممثل ثيسبس Thespis الذي عاش في القرن السادس قبل الميلاد أوّل ممثل جوّال كان يتنقل بقرنته يُقدِّم العروض المسرحية. وقد انتقل هذا التقليد فيما بعد إلى الحضارة الرومانية وبعدها إلى مسرح القرون الوسطى وعصر النهضة والقرن السابع عشر حيث كان الممثلون الجوّالون *Jongleurs* يجوبون البلاد ليُقدِّموا عروضاً فردانية أو بمصاحبة فرقهم.

أخذت هذه العروض صيغاً متعدّدة منها العروض الایمائیة (الباتونيم)، ومنها العروض التي كانت مزيجاً من السُّرد والتمثيل والبناء في القرون الوسطى، ومنها عروض فرق الممثلين والمُهرِّجين الإنكليز التي كانت تمجول في ألمانيا وكان لها أثرها الكبير على المسرح هناك، ومنها

المُحدّد، ورغبة في فتح المسارح أمام أكبر عدد من المُتفرِّجين.

والواقع أنّ حركة تجديد المسرح في القرن العشرين انصبّت على نوعية الجمهور إذ كانت هناك رغبة في كسر الحالة الانتقائية للجمهور، وهذا ما يُبرِّز استعادة أشكال مسرحية لم تتوجّه أصلاً للجمهور مُحدّد ومثل السيرك* والكاباريه* ومسارح الأسواق.

سوسيولوجيا الجمهور:

تطوّرت مؤخرًا دراسات نظرية حول الجمهور منها الدراسات التاريخية والسوسيولوجية والانتروبولوجية، وسعت كلّها إلى تفسير الظاهرة المسرحية والفنية على ضوء العلاقة الجدلية التي تربط بين أشكال التعبير الجماعي - ومن ضمنها الظاهرة المسرحية-، وبين الظروف الاجتماعية للمجموعة. من أهم تلك الدراسات بحوث عالم الاجتماع الفرنسي جان دوفينير J. Duvignaud.

بدأ الاهتمام بدراسة تكوين وتطلُّع جمهور مُحدّد من خلال أسلوب الاستبيانات الذي شاع اعتباراً من النصف الثاني من هذا القرن، وذلك لرشد دوافع الجمهور وذوقه والشرائح الاجتماعية التي ينتمي إليها، وكذلك لمعرفة رأيه في المكان* المسرحي وفي فضاء العرض ومتنوع الرؤية، وسرّ توقُّعه لما سيرعرض عليه ومدى استيعابه لما قدّم له، ومدى تقبُّله وإقباله على المسرح إلخ.

على الرغم من الدور الذي لعبته هذه الدراسات في إلقاء الضوء على طبيعة العلاقة بين الجمهور والعرض في الماضي، وفي توضيح ماهية جمهور المسرح اليوم، إلا أنها قلّلت تبحر في العموميات ولم تُسمع بالتوقُّع عند آلية استقبال المُتفرِّج للعرض والعملية الذهنية

من هؤلاء المسرحيين الفرنسيين فيرمان جيميه F. Gemier (١٨٦٩-١٩٣٣) الذي يُعتبر أول من طرح هذا المشروع بشكل متكامل، إذ صمّم قطارًا من ٣٧ مقطورة يسير بالبغار وأطلق على مشروعه اسم «المسرح القومي الجوّال» متخذًا من السيرك نموذجًا له، وذلك بين عامي ١٩١١ و ١٩١٣.

من الأمثلة الهامة أيضًا على المسرح الجوّال فرقة الباراك La Barraca الجامعية التي أدارها الكاتب المسرحي الإسباني فريكو غارميا لوركا F.G. Lorca (١٨٩٨-١٩٣٦) في ١٩٣٢ وحمل من خلالها العروض المسرحية إلى المشاهدين في أماكن تواجدهم.

في اليابان تُعتبر فرقة الخيمة السوداء Kuro Tento التي أسسها ساتو ماکاتو Sato Makato خلال أحداث ١٩٦٨ من المسارح الجوّالة لأنها هدفت لتقديم المسرح خارج المؤسسات الرسمية والوصول إلى جمهور واسع من خلال الجولات التي قامت بها بالاشاحنات. كذلك فإن تسمية مسرح الحقيقة Trank Gekijo أطلقت على فرقة كانت تضع كل مُستلزماتنا في حقيبة ليتسنى لها التنقل وتقديم العروض في الأحياء الشعبية.

عرف المسرح العربي الحديث صيغة المسرح الجوّال ضمن نفس التوجه نحو نشر المسرح في المُدن والقرى واستخدامه كاسلوب توعية، وخاصة في مصر وفي سوريا في بداية الستينات حيث كان المسرح الجوّال جُزءًا من المسرح الشعبي، وكان يقدم بجولات في المحافظات والقرى، وصُممت له عربة خاصة تسمح بإقامة خشبة مؤقتة في أي مكان. في المغرب حاول المسرحي الطيّب الصديقي (١٩٣٧-) منذ عام ١٩٧٢ أن يؤسس مسرحًا جوّالًا ضمن تجربة «مسرح الناس» الذي كان يُقدم عروضه في

فرقة الفرنسي موليير Molière (١٦٧٣-١٦٧٢) في بداية حياته الفنية. من جهة أخرى فإن مسرح الأسواق كان إحدى الصّيغ التي احتوت عروض الفرق الجوّالة وأفرزت أشكالًا مسرحية خاصة مثل الكوميديا ديلارته.

يُمكن اعتبار عروض الأوتوماكرمتال* في إسبانيا واحدة من أشكال المسرح الجوّال لأنّ النّصّة فيها كانت عربة مُتقلّة أو عِدّة عربات تمرّ على التوالي أمام الجمهور الواقف في مكانه بحيث يُمثل على كلّ عربة مشهد مُختلف في ديكور مُختلف، وهذا ما يُطلق عليه اسم الديكور الجوّال *Décor itinérant*.

وللمسرح الجوّال تقنيّات خاصة تتّبع من طبيعة التّجوال. فالخشبة* فيه عبارة عن نصّة يُحيط بها المُتفرّجون من جوانبها الثلاثة وتُحجب خلفيّتها ستارة* تُمثل الكواليس*. كما أنّ الديكور* المُستخدّم في عروض الفرق الجوّالة غالبًا ما يكون بسيطًا سهل الفكّ والتّركيب. وقد كان المُمثلون في المسرح الجوّال في مُعظم الأحوال أفراد عائلة واحدة تتخلّ تقاليد البهنة بين أفرادها (انظر الفرقة المسرحية).

تُعتبر فرقة «المابنتن» الألمانية من أشهر الفرق الجوّالة لأنها لعبت دورًا في نشر مفهوم الإخراج* في نهاية القرن التاسع عشر من خلال جولاتها في أوروبا.

في العصر الحديث، لا يُمكن الحديث عن مسرح جوّال بنص الصّيغة القديمة. وفي حال وجود فرق مُتقلّة فإنّ ذلك يتّجه عن خيار وإع هو جُزء من مُحاولَة كُثر نِطاق المَركَزيّة في المسرح، وقد لجأ إلى هذه الصّيغة في أنحاء مُختلفة من العالم عدد من المسرحيين الذين حاولوا أخذ المسرح إلى الناس بدلًا من العكس.

صَجَّ وجَلَّب، والجوقة هي الجماعة من النامس. وقد استعملت كلمة جُوقٌ للدلالة على فرقة للمُشدِّين (جُوقٌ سلامة حجازي)، ثُمَّ صارت الكلمة تدلُّ على فرقة تمثيل (جُوقٌ أبي خليل القباني). كذلك تُستخدم الكلمة في اللغة العربية بلفظها اليوناني في مجال الموسيقى والزَّناء والإنشاد الديني، إذ درج استعمال كلمة كُورَس للدلالة على مجموعة الرُّدِّدين وراء المُغَنِّي، أو خورس للدلالة على المُرتلين في الكنيسة.

الجُوقَةُ في المَسْرَحِ القَدِيمِ:

لعبت الجوقة دورًا هامًا في تطوُّر المسرح اليوناني إذ كانت عُصْرًا هامًا في طقوس عبادة ديونيزوس التي أفرزت بدايات المسرح. ففي هذه الطقوس كانت تقود الاحتفال مجموعة من الكهنة تَضَعُ أقنعة حيوانية لتُمَثِّلَ رفاق ديونيزوس أو الساتير Satyres وتُؤدِّي نشيد الديتيرامب، يليها موكب الكوموس Comos الذي كان يتألف من مجموعة من الرُّجال والصِّبيان والشابات يقودها شخص يُسمَّى khoro-didaskalos. وقد ظلَّ هذا التقليد مُتَّبَعًا في الكوميديا* حيث كانت الجُوقَةُ تَضَعُ أقنعة حيوانية مُبَهَّرَةً.

في تطوُّر لاحق صارت الجوقة جزءًا أساسيًا في بُنية التراجيديات* والدراما الساتيرية* والكوميديا، ولذلك نجد أنَّ عنوان* المسرحية كان له في كثير من الأحيان علاقة بالجُوقَة (عابِدت باخوس، الصُّفادع).

يُصنِّع هذا الشكل المسرحي الوليد كان رئيس الجُوقَة الذي يُسمَّى كوريفي Coryphée يُعَمِّلُ الشاعر ويتحدَّث مع أفراد الجُوقَة، وفي ذلك نَوَافِدُ للجوارح* المسرحية.

في القرن الخامس الميلادي تشكَّلت مؤسسة لعبت دورًا هامًا في المُسابقات التراجيدياتيَّة تُسمَّى

الأحياء الفقيرة المُعَدَّمة والتجمُّعات الزراعية والتكتلات العسكرية والمدارس والشُّجون.

في يومنا هذا، يأخذ المسرح الجُوال شكلًا آخر، فقد صارت الفرق المسرحية تقوم بجولات محلية وعالمية بناءً على دَعَوَاتٍ من فرق مسرحية أخرى أو في إطار المهرجانات* المسرحية (انظر المهرجان)، ولهذه الصيغة أثرها في تلاقُح التجارب المسرحية وتبادل الخبرات على النطاق العالمي، وفي التأكيد على كون المسرح لغة عالمية تتجاوز العوائق اللغوية بين البلاد المختلفة. من أهم الأمثلة على ذلك عروض فرقة أوربا بكين* في باريس عام ١٩٥٥، وجولات فرقة «الكوميدي فرانسيز» Comédie Française وفرقة البرلنر أنسامبل الألمانية في مُختلف الدول بما فيها البلاد العربية.

انظر: الأسواق (مسرح-)، الشارع (مسرح-).

■ الجُوقَةُ

Chorus

Chœur

تسمية معروفة في عالم الموسيقى والمسرح معًا، وتدلُّ على مجموعة من المُشدِّين يُمكن أن تُؤدِّي بعض الرُّقصات أثناء الإنشاد. وقد عرفت الشعوب القديمة في غالبيتها الجُوقَة لأنَّ الزَّناء الجماعي والرُّقص كانا جزءًا من العبادة في كثير من الديانات.

وكلمة Chœur مُشتقة عن اليونانية khoros التي تعني الرُّقص لأنَّ موكب الكهنة في أعياد ديونيزوس كان يطوف حول المذبح في حركة رقص وهو يُشدُّ الديتيرامب Dythirambe (انظر تراجيديات).

أما كلمة جُوقَة في اللغة العربية فمأخوذة من فعل جُوقَ القوم أي جَمَعَهُم، وجُوقَ عليه، أي

وانحصر بالتحليق على ما يحصل فقط والتأوه على مصير البطل* دون التدخل فعلياً في مجريات الحدث ودون اتخاذ القرارات. كما اقتصر دورها في الكوميديا بعد أرسطوفان Aristophane (٤٤٨-٣٨٠ ق.م) على المقطع التعليقي في نهاية المسرحية ويسمى الخانقة *Pambase*، وعلى تقديم فواصل بين المشاهد. كما أنها اخضعت تقريباً في التراجيديات الرومانية. وغياب الجوقة التدريجي هو أحد أسباب زوال شكل العرض اليوناني.

يمكن أن يُفسر انحسار دور الجوقة في المسرح القديم بالتغير في النظرة إلى دور الجماعة في المجتمع، وكذلك بالرغبة في تقليص نفقات العرض المسرحي. وقد ترافق ذلك على الصعيد الدرامي بتزايد أهمية وحجم الجوار في الحدث.

في مسرح القرون الوسطى، وعلى الأخص المسرح الديني*، عادت الجوقة للظهور؛ فقد كانت هناك مجموعتان من المنشدين تتحاوران في العروض داخل الكنيسة، ثم صارت هناك جوقة يديرها مدير اللعبة *Meneur de jeu* ودورها هو التحليق والربط بين المقاطع.

في القرنين السادس عشر والسابع عشر تراجع دور الجوقة من جديد، وصارت تبدو عنصراً مُصطنعاً في العرض المسرحي، واستُبعد عن دورها الدرامي شخصية المجنون أو الموهج*، وعلى الأخص في مسرحيات الإنجليزي وليام شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦)، أو بشخصية الصديق أو كاتم الأسرار*، أو بالمولود* الذي يُعيد في حلق لحظات تأمل وتعليق على الحدث في المسرح الكلاسيكي الفرنسي. ويبدو أن آخر استخدام للجوقة بمعناها التقليدي في المسرح الأوروبي

الكوريچيا Chorégie، وكانت مسؤولة عن إلباس وتعليم أعضاء الجوقة خلال فترة التحضير للعمل التي تستغرق شهراً من الزمن. وغالباً ما كان رجال السياسة يؤملون هذه المؤسسة لينالوا شعبية لدى المواطنين.

كان اختيار أعضاء الجوقة يخضع لمعايير اجتماعية، فهم غالباً من المواطنين الأعيان وليس من الممثلين المحترفين. ولهذا الأمر أهمية خاصة لأن أعضاء الجوقة كانوا يشكلون في المسابقات التراجيدية ما يشبه لجنة التحكيم الجماعية التي تُحدد قبول الشاعر التراجيدي في المسابقات أو عدمه، وفي هذا شكل من أشكال الديمقراطية في القرار.

كذلك كانت الجوقة ضمن الحدث الدرامي تُمثل مجموعة المواطنين من حاضري المدينة وتُطرح رأيهم فيما يُقدّم ضمن المسرحية، لذلك لم تكن تضع قناعاً*، على العكس من الشخصيات التي تنتمي إلى فئة الأبطال الذين ينتمون إلى الزمن الماضي.

تُحدد دور الجوقة في الحدث بشكل واضح منذ القرن الخامس قبل الميلاد، فقد صار عدد أفرادها في التراجيديات ١٥ وفي الكوميديا ٢٤ يُقدمون ضمن المسرحية اليونانية نشيد الجوقة الذي يدخل ضمن نسج الدراما. وقد كان لكل مقطع من المقاطع التي تؤدّيها الجوقة اسمها المُحدد: الدخول *Parodos* والمُخرج *Exodos* والرُقصات *Stasimas*. وكانت الجوقة تُلازم الخشبة من بداية الحدث وحتى نهايته فتكون بذلك شاهداً على كل ما يحصل، ولذلك لم يكن هناك تقطيع* للقول الدرامي* في المسرح اليوناني. لكن مقاطع الجوقة كانت تُخفف من حدة التوتر الدرامي لأنها تسمح بالتأمل.

انحصر دور الجوقة في المسرح اليوناني

تُعرف الماضي والمستقبل وتمثل صوت الحكمة. كذلك يُمكن أن نعتبر أن الراوي هو مُعادِل الجُزْء في مسرحيات الألمانِي برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦)، لأنَّ وجوده يَكْثِر التسلسل الدرامي ويُساهم في تحقيق التَّغريب*.

في يومنا هذا، ومع إعادة تقديم التراجيديات القديمة، نلاحظ عودة إلى إحياء الجُزْء بشكلها القديم وإعطائها حيزًا هامًا في العمل المسرحي من خلال إدخال الرقص والبناء، وهذا ما نجده في عرض «ثلاثية الأورستية» للمُخرجة الفرنسية آريان منوشكين A. Mnouchkine (١٩٣٩-)، وفي عروض الهابتنغ* التي اعتمدت مبدأ الارتجال* الجماعي لتحقيق التلاقي بين المُمثل* والمُتفرجين وجعلهم يتشاركون في تجربة واحدة.

وعلى الرُغم من اختلاف وضع الجُزْء في المسرحية باختلاف الجماليات، إلَّا أنَّها بشكل عام تلعب دورًا دراميًا خاصًا يُخفف من توتر الحداث وتُكسِر الإيهام* لأنَّ طبيعة خطاب الجُزْء تختلف عن طبيعة الحوار بين الشخصيات. فالمقاطع الينائية التي تُؤدِّيها الجُزْء تُصْغى تَوَاعًا على شكل الخطاب* (خطاب فردي # خطاب جماعي، البُعد الشعري في خطاب الجُزْء # واقعية الخطاب في حوار الشخصيات). وفي كثير من الأحيان يُمكن أن نعتبر أن خطاب الجُزْء يحيل مقولة الكاتب ويُعبّر عن رأي الجماعة.

يعود للقرن الثامن عشر حيث نجده في مسرحيات الألمانين ولفانغ غوته W. Goethe (١٧٤٩-١٨٣٢) وفردريك شيللر F. Schiller (١٧٥٩-١٨٠٥). وقد تطرَّق المُنظرون الألمان مثل شليغل Schlegel وشيللر إلى دور الجُزْء الإيجابي في العمل المسرحي لكونها تمثل الكاتب من جهة والمُتفرج* من جهة أخرى، ولأنها تطرح العام مُقابل الخاص، وتُعطي درسًا في الحكمة.

في القرن التاسع عشر لم يحد للجُزْء وجود إلَّا في الأوبرا* والمسرح الموسيقي* فقط، وقد استمر هذا التقليد في المسرح اليوناني* الأمريكي* المعاصر حيث تُشكل الجُزْء عُصرًا أساسيًا في عروض الكوميديا الموسيقيّة* (مسرحي «هير» Hair و«أوه كالكوتا» O Calcutta).

عرّف المسرح الحديث في القرن العشرين عودة مقصودة لإدخال الجوقة في المسرح، فقد اعتبرها الإيطالي مارينيتي Marinetti (١٨٧١-١٩٤٤) رائد المسرح المستقبلي (انظر المستقبلية) وسيلة لإضفاء الطابع الاحتفالي على العرض، كما أنَّ الروسي فيسولود ميرخولد V. Meyerhold (١٨٧٤-١٩٤٠) استخدم الجوقة في عروضه ليقدم صوت الجماعة، وهذا ما ساد لاحقًا في المسرح السوفيتي في الثلاثينات حيث تمّ التعامل مع الجوقة كممثل للشعب. بالمقابل، تقوم شخصية واحدة بلدو الجُزْء في مسرحيات الفرنسي جان أنوي J. Anouilh (١٩١٠-١٩٨٧) المُستلهم من المسرح اليوناني، وهذه الشخصية*

8

■ الحبكة

Plot

Intrigue

كلمة الحبكة في اللغة العربية مأخوذة من فعل حَبَكَ حَبَكًا، أي أَحْكَم صِنَاعَةَ الشَّيْءِ وَحَبَكَ الْحَبْلُ = شَدَّ قَتْلَهُ.

أما تعبير Intrigue في اللغة الفرنسية فمأخوذ من الفعل اللاتيني Intricare الذي يعني خَبَّرَ، ومنه الفعل الإيطالي Intrigo الذي يعني خَلَطَ الأمور بعضها ببعض، ومنه أيضًا تعبير الإنهام Imbroglia أي الخَلْط والتداخُل (انظر الالتباس)، وهو الأساس الذي قامت عليه الحبكة عند ظهورها كمفهوم.

والحبكة مفهوم له علاقة بالجانب الدرامي في المسرح والرواية، وفي كثير من الأنواع الدرامية. فهي مجموعة أحداث تشابك خيوطها بسبب تعارض رغبات الشخصيات. وهذا التعارض يُترجم إلى أفعال يتحدد من خلالها المسار الدرامي للمسرحية من البداية وحتى النهاية. وبهذا فإن الحبكة ترتبط ارتباطًا وثيقًا بوجود صراع* وعائق* أو مجموعة عوائق في العمل.

هناك أنواع* مسرحية تقوم على وجود الحبكة بمعنى وجود أحداث مُتَعَدِّدة مُتَشَابِكَة فيما بينها بشكل يُصبح معه الفعل الدرامي* فعلًا مُتَوَكِّبًا يتضمَّن فَعَزَات Rebondissement وهذا ما نلاحظه في الكوميديا، وخاصة كوميديا الحبكة* والقوفيل* وغروض مسرح البولفار*. ووجود

الحبكة المُتَوَكِّبَة Intrigue à rebondissement

عامل أساسي في خلق عنصر التشويق Suspense وجذب الجمهور*.

يتداخل تعبير حبكة مع مفاهيم مُتقاربة كالعقدة* والحبكة* والفعل الدرامي. لذلك لا بُدَّ من التوصل إلى تحديد معنى هذه الكلمة انطلاقًا من المُقَارَنَة بين هذه المفاهيم، لا سيما وأن كلمة حبكة دخلت مُتَأَخَّرَة على اللغة النقدية.

الحبكة والحبكة Plot/Story:

استخدم أرسطو في كتاب فن الشعر كلمة Mythos وعنى بها في نفس الوقت المادة الأولى التي يتشكل منها الحدث وطريقة نظم الأفعال. أي إنَّ أرسطو لم يستخدم مفهوم الحبكة لكنَّ شَرَحَهُ لكلمة Mythos يجعلها تُشَمِّلُ المَعْنَيْنِ معًا (انظر الحبكة).

انطلاقًا من التعريف البسيط لكلمة حبكة التي تعني تسلسل الحدث أو وقائع المسرحية، اعتبرت الحبكة تَرَابُط هذه الوقائع بِعَلاَقات سببية ضِمن مسارٍ يمتد من بداية إلى وَسَطٍ أو ذُرْوَةٍ ونهاية. أي إنَّ الحبكة هي بناءٌ يَتَوَكَّب على الثَّوَاة البسيطة التي هي الحبكة.

هذه العلاقات السببية هي بالضرورة نتاج للصراع بين الشخصيات، أو لتأثير أحداث خارجية عليها. وقد يَبْصِل تشابك الأحداث إلى حَدِّ نشوء عقدة لكن ذلك ليس شَرَكًا. وبالتالي

ماريفو P. Marivaux (١٦٨٨-١٧١٣) وفي مسرحية «دون جوان» للفرنسي مولير Molière (١٦٧٢-١٦٧٣). في المسرح الرومانسي كذلك، تظهر هذه العلاقة من التقابل بين مفهومَي الرفيع* والغروتسك* غير شخصيات تُمثل الجانبين.

ميّزت الدراسات الحديثة بين مفهومَي الحبكة والفعل الدرامي من خلال توضّعهما ضمن نموذج القوى الفاعلة*، فعرّفت الفعل الدرامي بتوضّعه على مستوى البنية العميقة Structure profonde لأنه يربط بقوى مُحركة لا تكون شخصيات بالضرورة، بينما وضّعت الحبكة على مستوى البنية السطحية Structure de surface، وربّطتها بالشخصيات.

والواقع أنّ الحبكة تتعلّق بمسار الحدث وبالعلاقة الشخصيات ببعضها ضمن هذا الحدث. لكنّها لا تبيل إلى حدّ طرح القوى المُحرّكة للفعل الدرامي، ولا الأبعاد النفسية والإيديولوجية التي تُستير، والتي تتجاوز فعل الشخصية. فإذا أخذنا مسرحية «طوطوف» للفرنسي مولير كوشال، نلاحظ أنّ الحبكة تدور حول تزويج ابنة أوردغون من طوطوف ورُقُص الفتاة لذلك، وموقف الشخصيات الأخرى من هذا الموضوع. لكنّ إذا انتقلنا من مستوى الحبكة إلى مستوى البنية العميقة للنص، فإنّنا نجد أنّ القوى التي تُحرّك الفعل الدرامي (تدخل الأمير في نهاية المسرحية) لا تتطابق مع شخصيات الحبكة، وهذا ما يَسمح بتفسير المسرحية بما يتجاوز الحبكة، أي من خلال الأبعاد الإيديولوجية.

الحبكة والمُقدّمة:

إنّ وجود المُقدّمة يربط بمعنى درامي مُحَدّد

فإنّ الحبكة تنبئ في المسرح الذي لا يقوم على صراع.

الحبكة والفعل:

عندما قسّر الإيطاليون ثمّ الفرنسيون في عصر النهضة كتاب «فنّ الشعر» لأرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢ ق.م)، صار هناك خلط بين مفهوم الفعل الدرامي وبين مفهوم الحبكة، واستُخدِم المفهومان كمتبادلين، خاصّة وأنّ المسرح في ذلك الوقت (الكوميديا ديلارنه* ومسرح الباروك*) كان يقوم على وجود عدّة خيوط للمحدث وعلى تشابك هذه الخيوط. وعندما ظهر مفهوم وحدة الفعل الدرامي في الكلاسيكية* استدعى ذلك شرطًا جليدًا هو أن تكون الحبكة مُتجانسة ومُوَحّدة على شاكلة وحدة الفعل (انظر الوُحَدَات الثلاث).

وكما يوجد في المسرح فعل أساسي وفعل ثانوي، فإنّنا نجد حبكة أساسية وحبكة ثانوية. والحبكة الثانوية هي حبكة مُتضمنة للحبكة الأساسية، وتكون في بعض الأحيان تكرارًا لها من خلال لعبة مرابا مُتعاكسة تدعو للتأمل والتفكير. أو تكون في أحيان أخرى نوعًا من المُحاكاة التهجّمية* للحبكة الأساسية من خلال طُرح الشيء ونقيضه ممّا. هذا النوع من التداخل أو التوازي بين حبتين أو أكثر موجود في مسرح الباروك، وعلى الأخصّ في المسرح الإليزابيثي. فالمتجنون مُحاكاة تهجّمية للملك لير، وهناك نوع من التوازي والتشابه بين غلوستر وأولاده، ولير وبناته في مسرحية «الملك لير» للإنجليزي وليم شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦).

كذلك نجده في الكوميديا بشكل عام، وأفضل مثال عليه التوازي بين السادة والخدم في مسرحية «لعبة الحب والمصادفة» للفرنسي بير

التأمر الضمني بين الشخصية* المتكلمة والمتفرج، وتُعطي لهذا الأخير إحساساً بالتفوق، وهذا من أحد أسباب الشغف* في الكوميديا*. وعندما يُوجّه الكلام مباشرة إلى المتفرج يُسمى التوجه* للجُمهور.

على الرغم من أن الحديث الجانبي يشبه المونولوج* في كونه يهدف لإبلاغ الجُمهور، إلا أن لهما طبيعة مختلفة: فالحديث الجانبي جزء عضوي من الجوار* له امتداد محدود، في حين أن المونولوج أطول وشكل وحدة درامية مستقلة يُمكن اقتطاعها من السياق الدرامي*.

لا يُستخدم الحديث الجانبي في التراجيديا* إلا نادراً، في حين أن استعماله في الكوميديا أوسع. وهو موجود في الكوميديا اليونانية والرومانية وفي الفارس* (الفهزلة) في القرون الوسطى، وفي المسرح الإنجليزي في القرن السابع عشر، وفي كل كوميديات الفرنسي موليير Molière (١٦٣٢-١٦٧٣) ومن تلاه. وقد استعمل الفرنسي أوجين لايش E. Labiche (١٨١٥-١٨٨٨) الحديث الجانبي كثيراً، وأحياناً بشكل مُصطنع لإثارة الضحك لدى المتفرجين في مسرح البولتار*.

انظر: الخطاب المسرحي، المونولوج، الجوار، التوجه إلى الجُمهور.

Gesture

Geste

كلمة Geste و Gesture مأخوذة من اللاتينية التي تعني وضعية الجسد وحركة أطرافه. وقد استخدم الألماني برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) الكلمة بلفظها اللاتيني غستوس* للتعبير عن مفهوم مُحدد للحركة في المسرح (انظر الغستوسم). أما كلمة Gestuelle

هو المصنوع التصاعدي الذي تشابك فيه خيوط الأحداث وتتعقد، فتكون المُعدة هي مرحلة الذروة في هذه الأحداث، في حين أن الحبكة ليست مرحلة وإنما هي مسار يتشكل من تشابك خيوط الأحداث ببعضها على مدى المسرحية. وبسبب هذا التشابك، نجد أحياناً في اللغة النقدية استخداماً لكلمة الحبكة كبديل عن المُعدة، خاصة وأن مفهوم المُعدة غير موجود في اللغة النقدية الإنجليزية كما هو الحال في اللغة الفرنسية.

انظر: الفعل الدرامي، الحكاية، الصراع، العائق.

■ الحديث الجانبي

Aside

Aparté

كلمة Aparté مأخوذة من اللغة الإيطالية a parte التي تعني على حدة، جانبيًا.

عرّف المُظفر الفرنسي دوبيناك D'Aubignac الحديث الجانبي بأنه «أحدية تجري كما لو كانت في داخلنا ولكن بحضور الآخرين».

والحديث الجانبي هو كلام تلقّظه إحدى الشخصيات مخاطبة نفسها أو شخصية أخرى، ويُفترض أن يُهتمس هذا الكلام همساً لكيلا تسمعه شخصية أخرى قريبة، لكن ظروف التمثيل تفرض قوله بصوت عالٍ، وهذا ما يجعل من الحديث الجانبي أمراً مُصطنعاً يُنافي شرط مُشابهة الحقيقة* لكنه يُقبل كعرف من الأعراف* المسرحية.

ولهذا الشكل من أشكال الخطاب* المسرحي وظيفة إبلاغية تتوجه فعلياً إلى المتفرج* لتعريفه بالنيات الحقيقية لبعض الشخصيات وخاصة مشاريع الانتقام. وغالباً ما يتوافق الحديث الجانبي بإيماءة تُخلق نوعاً من

نظام حركات الأيدي المعروف باسم مودرا *Mudra* في الكاتاكالتي*.

يُمكن أن يستغني العَرَض المسرحي عن الكلام، لكنه لا يُمكن أن يستغني عن الحركة مهما تقلص دورها في العَرَض. وحتى في حالة الدراما الإذاعية* التي تقوم على السَّمع فقط ويغيب عنها الجانب البصري، يَتِم الإحياء بالحركة من خلال المؤثرات السَّمعية*.

لا تشغل الحركة في النص المسرحي حيزًا هامًا إلا في بعض الحالات التي تُعَد لها فيها أهمية خاصة. ويُمكن تقضي الحركة في النص من الإرشادات الإخراجية* التي تَسْمح للقارئ أن يتخيلها لفهم سياق الكلام. لكن مجالها الحقيقي هو العَرَض المسرحي. وفهم الحركة في العَرَض وقراءتها يَرْتَبط بمعرفة الأعراف* التي تتحكم بها، سواء كانت أعرافًا اجتماعية (شكل التحية في عصر ما) أو أعرافًا مسرحية بحتة (اللازي).

اختلفت طبيعة مكانة الحركة في العرض المسرحي بالنسبة لعناصر التعبير الأخرى مثل الكلام حسب التقاليد المسرحية:

- ففي المسرح اليوناني مثلًا كانت الحركة مُؤسَّبة لأنها تطَوَّرت عن الرقص الذي كان جزءًا أساسيًا من الطقوس الدينية ومن العَرَض المسرحي. كما أنَّ طبيعة هذه الحركة تحدت لباس المُمثل المُضخَّم وقناعه والأحذية العالية التي كان يتعلها. وقد طَوَّر اليونان نظامًا حركيًا نَظْميًا لليد والأصابع أطلق عليه اسم *Chironomie* ولوضعيَّات الجسد أطلق عليه اسم *Schemata*.

- في المسرح الشرقي* أيضًا تُشكِّل الحركة المُؤسَّبة والمنمَّطة جزءًا من روماز* العَرَض التي تُعَوِّض عن الكلام وتُطلِّب تفكيكها معرفة

فهي كلمة مُحدثة ظهرت في القرن العشرين للدلالة على الحركة كِيتَاز تعبيرِي. كذلك تُطلَق كلمة حركة بالعرية على حركة جَسَد المُمثل الواحد أو مجموعة المُمثلين على الخشبة *Mouvement* وهي عكس الثبات. أما علم الحركة *Kinésique*، فهو العلم الذي يرصد التواصل* الذي يَتِم بحركة الجسد وتعابير الوجه، والتأثير المُتبادَل بين الحركة والكلام، وبين الجسد والفضاء*.

والحركة هي إحدى المُكوِّنات البصرية التي ترسُم جماليَّة العَرَض المسرحي من خلال التشكيلات الحركية التي تخلفها، كما أنَّها جزء من الخطاب* المسرحي تُرافق الكلام أو تكون بديلة عنه (انظر الإيماء)، ولها دورها الدلالي في التعبير عن الأفعال والعواطف والانفعالات. والحركة ترتبط ارتباطًا كُليًا بجسد المُمثل ويتعبريات وجهه *Mimique* وبالآداء*، كما أنَّها تُؤثِّر وتتأثِّر بنوعية الفضاء المسرحي (ملئ أو فارغ)، وتلعب دورًا في تشكيل ما يُسمَّى الفضاء الحركي *Espace cinétique* (انظر الفضاء). وهي أيضًا من العناصر الأساسية التي تُكوِّن إيقاع* العَرَض (حركة بطيئة، حركة سريعة).

والحركة في المسرح يُمكن أن تكون مُحاكاة* وتقليدًا للحركة في الحياة وتُخضع لنفس القوانين المُتَحَكِّمة بها، لكنها تختلف عنها في كونها غالبًا مقصودة وغير اعتباطية، وتنبُع من عملية اختيارية يتحكم فيها الطابع الاقتصادي للعَرَض المسرحي الذي لا يَسْمح بالإسهاب. وقد تُشكِّل الحركة نظامًا مُستقلًا له أعرافه الخاصة التي تختلف تمامًا عن الحركة في الحياة، وتكون في هذه الحالة حركة مُؤسَّبة ومُنمَّطة لها رومازها الخاصة كما هو حال اللازي* في الكوميديا فيلارته*، وكما هو حال

مُحاولات لتجديد أداء المُمثل من خلال استعارة بعض عناصر المسرح الشعبي يُقل الإيماء، وأداء المهرجين في الميرك*. كذلك كان لافتتاح المسرح في الغرب على المسرح الشرقي دوره في إدخال نظم حركية متكاملة مُستقاة منه، والنظر إلى الحركة في المسرح بشكل مُغاير، وهذا ما يُلوه بريشت ضمن مفهوم الغستوس.

كذلك فإن الأزمة التي عاشها الإنسان الغربي بسبب سيطرة الآلة انعكست في توجّهات مسرحية تُبرز الطابع الآلي للحركة من خلال أداء مُتصلّب وتشكيلات جماعية تُظهر المُمثلين كُمسّنات تدور في آلة ضخمة، وهذا ما حقّقه المُخرج الروسي فيسغولود ميرخولد V. Meyerhold (١٨٧٤-١٩٤٠) في البيوميكانيك*. في أحيان أخرى تمّ التركيز على ضُعية الحركة وغيابها أحياناً لإبراز أزمة الجسد بشكل مقصود، وهذا ما نجده في مسرحيتي الإيرلندي صمويل بيكيت S. Beckett (١٩٠٦-١٩٨٩) «أو نللك الأيام الجميلة» حيث تُؤدّي الشخصية الدور بأكمله وهي غارقة في الطين حتى رأسها، ومسرحية «نهاية اللعبة» وغيرها.

في يومنا هذا هناك توجّه لمحر الحدود بين الحركة في الرقص التعبيري والباليه الحديثة، والحركة في العرض المسرحي.

والواقع أنّ تدريبات الحركة صارت جزءاً أساسياً من إعداد المُمثل في القرن العشرين، كما أنّ بعض هذه التدريبات صارت حُرُوضاً في حدّ ذاتها. ترافق هذا التطور بظهور دراسات نظرية حول الحركة حدّدت مراكز القوى في الجسد وصنّفت الحركات كنظام مُتكاميل، وأهمّها درامات السويسري إميل جاك دالكروز E.J. Dalcroze (١٨٦٥-١٩٥٠) والفرنسيين فرانسوا ديلسارت F. Delsarthes (١٨١١-

المُتفرّج* للأعراف المسرحية، لا بل إنّها لغة مُتكاملة. كما أنّ معناها في مسرح الكاتاكالتي في الهند وفي أوبرا بكين* في الصين يختلف باختلاف مصدرها في الجسد (حركة العينين والرأس، حركة الأيدي والأصابع).

- في المسرح الغربي غلب الكلام والنص على الحركة، واستُخدمت الحركة لتؤكد على مضمون الكلام وتُرافقه. وقد كانت الحركة في المسرح الكلاسيكي الفرنسي فُخمة ومُصطنعة وتقتصر على الذراعين. ومع ذلك كان هناك في نفس الفترة اتجاه واضح في المسرح الشعبي* يُبرز الحركة على حساب الكلمة، وأكثر الأمثلة وضوحاً وتكاملاً هو الكوميديا ديللارته حيث يُشكّل اللازي كحركة مُنظمة جزءاً أساسياً من لغة العرض.

- اعتباراً من القرن الثامن عشر تمّ التأكيد على ضرورة أن تكون الحركة طبيعية وغير مُصطنعة لتوحي بالحقيقة. ويُعتبر منهج المُخرج الروسي كونساتنطين ستانسلانسكي C. Stanislavski (١٨٦٣-١٩٣٨) في الأداء في بداية القرن العشرين توجّهاً لهذا التوجّه حيث طالب المُمثل بمحاكاة الحركة في الحياة.

عرّف مسرح القرن العشرين اهتماماً متزايداً بالحركة ودور الجسد، وتعدّدت اتجاهات التعامل مع الحركة ضمن الرغبة في تنضير المسرح والابتعاد به عن سيطرة النص والكلام. فقد ظهرت توجّهات تُنادي بالعودة بالمسرح لأصوله الطقسية الأولى حيث كانت حركة الجسد ذات طابع قُسمي، وأهمّ من دعا إلى ذلك الفرنسي أنطونان آرتو A. Artaud (١٨٩٦-١٩٤٨) والبولونيّ جيرزي غروتوفسكي J. Grotowski (١٩٣٣-)، كما ظهرت

استعملت للتعبير عنها:

في حديثه عن مكونات التراجيديا في كتاب *فن الشعر*، استعمل أرسطو (Aristote ٣٨٤-٣٢٢ ق.م) كلمة *Mythos*، وهي التي أفرزت فيما بعد في اللغات الأجنبية كلمة *Mythe* التي تعني الأسطورة. وقد عني أرسطو بهذا التعبير المصدر الذي يستقي منه الشاعر الدرامي حوادثه، وهو غالباً الأساطير والخرافات المحلية اليونانية، كما عني بها في نفس الوقت نظم الأعمال، أي البنية السردية للقصة التي ترويها المسرحية، وتجميع الحوادث والأفعال، وانتقاء ترتيب الأحداث السردية ضمن تسلسل منطقي (بداية - وسط - نهاية).

أما هوراس (Horace ٦٥-٨ ق.م) فقد استعمل بنفس المعنى تقريباً كلمة *Fabula* اللاتينية، وهي مشتقة من فعل *Fari* الذي يعني تكلم وحكى، وتمثل نفس المعنى المزودج لكلمة *Mythos*. لكن الرومان ميزوا بشكل أدق بين *Inventio* أي ما هو مختلق (الخرافة) وكل الأعمال التي تستند إلى ما هو متخيل، وبين *dispositio* أي طريقة ترتيب هذه المادة الأولية.

جدير بالذكر أن الرومان استخدموا كلمة *Fabula* أيضاً لتسمية نص المسرحية المكتوبة، أي السرد الذي يجمع بين مختلف الفقرات التي يؤديها عدة ممثلين. ثم صارت الكلمة تعني المسرحية بشكل عام، تُضاف إليها صفة تميز طبيعتها كما يبدو من بعض التسميات اللاتينية *Fabula praetexta*, *Fabula palliata* إلخ.

مع الزمن، صارت كلمة *Fable* في اللغات الأجنبية تعني الخرافة والحكاية، أي النص المختلق، في حين استخدمت كلمة *Histoire/story* أيضاً للقصة ولكل الأنواع السردية بعد أن كانت تستعمل لرواية الأحداث التاريخية التي

(١٨٧١) وإيتين دوكرو (E. Decroux ١٨٩٨-٩٠)، والألماني رودولف فون لابان (R. Laban ١٨٧٩-١٩٥٨) وغيرهم، إضافة إلى الدراسات الأنثروبولوجية حول دور الحركة في التعبير والتواصل، وأهمها دراسات مارسيل جوس (M. Jauss) ومارسيل موس (M. Moss) وإدوارد هال (E. Hall).
انظر: أداء الممثل.

■ الحكاية Fable/Story

Fable/Histoire

الحكاية هي أسلوب تعبير يُشكل السرد أساسه لأنه يقوم على قص حادثة فعلية أو مُختلقة ويُفترض وجود راوٍ. وقد عرفت كل الشعوب الحكاية التي تُعتبر شكلاً من أشكال التعبير الشفوي أفرز أنواعاً أدبية مُتوعة تقوم على القص.

ومع أن المسرح يقوم أساساً على ما هو عكس السرد لأنه محاكاة تتوضع في الحاضر من خلال شخصيات تفعل وتتكلم أمام أعين المُتفرجين، إلا أن الحكاية لا تغيب فيه. فهي تُشكل المادة الأولية للكتابة المسرحية مهما كان نوعها والشكل الأبسط للمضمون، أي إنها النسيج الأولي التجريدي لأحداث تُطرح ضمن تنال زمني وفي قالب درامي. جدير بالذكر أن هذا التعريف لا ينطبق على حالات معينة تدخل فيها المادة الدرامية ضمن القالب السردية مثل المسرح الملحمي* والمسرح الشرقي* وغيرهما.

الخرافة والحكاية إشكالية التسمية:

لكلمة حكاية في المسرح خصوصية تنبع من أصول هذه الكلمة كما جاءت في كتب فن الشعر اليونانية والرومانية، والترجمات العديدة التي

حدثت فعلاً.

في ترجمته لكتاب أرسطو «فن الشعر» من السريانية إلى العربية ترجم أبو بشر متى كلمة Mythos بكلمة خرافة، وهذا ما فعله المصري عبد الرحمن البدوي في تحقيقه لفن الشعر عن اليونانية. أما المحقق المصري شكري محمد عياد، فقد استعمل كلمة قصة. أما كلمة أحداث فتستخدم أحياناً في الخطاب النقدي الحديث كترجمة لكلمة Fable لتميزها عن المعاني العامة للكلمتي قصة وخرافة.

الحكاية بالمنظور الأرسططالي:

يُعتبر مفهوم Mythos مفهوماً أساسياً لدى أرسطو. وقد تفرعت عنه لاحقاً مفاهيم أخرى لها علاقة ببنيّة المسرحيّة ومثل الحكاية* والموضوع والفعل* الدرامي.

عندما عرّف أرسطو مفهوم Mythos بأنه المادة الأولى التي تستند إليها المسرحية (الخرافة أو الحكاية)، وطريقة نظم عناصر هذه المادة أي نظم الأفعال، فإنه ربط الحكاية بالفعل الدرامي، لأنه اعتبر المسرحية محاكاة لأفعال Mimesis/praxis، وذلك بقوله «التراجيديا ليست محاكاة للأشخاص بل للأعمال /.../ والغاية هي فعل ما وليست كيفية ما. والتراجيديا هي محاكاة لفعل، وهي إنما تحاكي الفاعلين عن طريق محاكاة الأفعال» (فن الشعر/ الفصل السادس).

ومفهوم الفعل الدرامي بهذا السياق لا يعني فقط أفعال الشخصيات، وإنما يشمل أيضاً كلّ ما يروى رواية على شكل سرد ويدخل في مسار المسرحية من بدايتها إلى نهايتها.

الحكاية والحبكة والفعل الدرامي. والموضوع:

انطلاقاً من موقف أرسطو هذا، اعتبرت

الحكاية أو الخرافة، منذ زمن اليونان وحتى الكلاسيكية في القرن السابع عشر، المادة الأولى التي تشكّل مصدراً موضوعياً سابقاً لتدخل الكاتب، خاصة وأن التراجيديا ظلت طويلاً تستوحى من مصدر سابق مأخوذ عن القدماء. وقد دفع ذلك كتاب المسرح ومُنظريه في القرن السابع عشر إلى تسمية المضمون، أي طريقة عرض وترتيب المادة الأولى (الموضوع Stizet). وقد اعتبروا أنّ مهارة الكاتب تتجلى في طريقة عرض الموضوع، وهذه هي الفكرة التي تطرّق إليها الشكلازيون الروس في العصر الحديث حين وضعوا الحكاية مقابل الموضوع، فهما يشكّلان من نفس الأحداث لكن الحكاية هي ما حدث، أما الموضوع فهو الطريقة التي يُنقل بها إلى القارئ ما حدث.

هناك أشباه آخر ظهر اعتباراً من القرن الثامن عشر رفض التمييز بين المادة الأولى للحكاية، وبين طريقة ترتيب هذه المادة، واعتبر أنّ الحكاية لا يمكن أن تكون موضوعية، لأن اختيار المادة الأولى وأسلوب عرضها هو أمر تدخل فيه ذاتية المؤلف بشكل كبير. وفي بحثه الذي يحمل عنوان «حول مفهوم الحكاية Fable» في كتاب «دراماتوجيّة هامبورغ»، عرّف الألماني غوتولد لسنغ G. Lessing (١٧٢٩-١٧٨١) الحكاية بأنها كلّ إبداع خياليّ فيه قصد ونية ما من قِبل المؤلف، وهي كذلك طريقة ترتيب المادة الأولى. وبهذا تمّ تمييز الحكاية عن المصدر أو المادة الأولى التي يستقي الكاتب منها موضوعه. وأغلب الظن أن التطابق بين الخرافة والحكاية قد زال بشكل نهائيّ في هذه المرحلة.

والواقع أنّ التمييز بين المفاهيم المتعارية ومثل الحكاية والحبكة* والموضوع والفعل

نقطة* الانطلاق التي يختارها الكاتب ليعرض من خلالها شيئاً ما يحدث على الخشبة خلال القرص المسرحي، في حين أن الحكاية تشمل الماضي وكل ما حدث فيه: ففي مسرحية «هاملت» للإنجليزي وليم شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦) نرجع الحكاية إلى ثلاثين سنة مضت وتبدأ فعلياً من خلافات هامت الأب وفورتينبراس الأب، بينما يبدأ الفعل المسرحي في لحظة معينة هي ظهور الشبح. أما في المسرح الملحمي، فتتطابق الحكاية نسيًا مع الفعل الدرامي، وهذا ما نجده في مسرحية «رجل برجل» لبريست حيث لا يكون الفعل الدرامي تكميلاً لأحداث ما من الحكاية وإنما مساراً متكاملًا.

الحكاية بالمنظور البرشتي:

في نقده لأرسطو، ونقس الخط الذي ظهر في القرن الثامن عشر، نفى بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) وجود حكاية موضوعية في المسرح، واعتبر أن هناك دائماً عملية تأويل يقوم بها الكاتب لهذه المادة الأولية. واعتبر أن العمل على الحكاية هو أساس عمل الكاتب والدراماتورج والممثل. أي أن بريشت أعاد الأهمية إلى الحكاية، لا بل أعطاها الدور الأساسي في العمل المسرحي بكلّ مراحل. والحكاية بالمنطق البرشتي هي المكون الأساسي للنص والقرص في المسرح الملحمي الذي يقب فيه الحدث المتصاعد والحيكة. وهي مرّد لمسار ما يُقدّم على شكل مراحل متتالية، وكلّ مرحلة هي مقطع مستقل. وتشكيل الحكاية يتم منذ البداية من خلال تحديد الغتوس* الأساسي للنص أو القرص، ومن خلال زبّطها به. وانطلاقاً من هذا الربط تبنى

الدرامي يعود إلى القرن الثامن عشر، ونجده بشكل واضح في كتابات الفرنسي مارمونتيل Marmontel الذي قال: «في الشجر الملحمي والدرامي اليوم تُستخدم الحكاية والفعل والموضوع كمتراوفاة، ولكننا إذا دققنا النظر نجد أن موضوع القصيدة هو الفكرة التي تُشكّل مادة الفعل الدرامي، وأن الفعل يكون بالتالي تطويراً للموضوع، بينما تكون الحكاية هي نفس هذه المادة، لكن يتمّ النظر إليها من جهة الحوادث التي تُشكّل الحيكة، والتي تساعد على تعقيد الفعل، ومن ثمّ على حلّ عُقدته». (تعريف الحكاية في كتاب «العناصر الأساسية للأدب» ١٧٦٣-١٧٨٧).

انطلاقاً من الدراسات الحديثة حول السرد والرواية، تُعرّف الحكاية اليوم بأنها تسلسل الأحداث أو وقائع المسرحية، بينما تكون الحيكة هي ترابط هذه الأحداث فيما بينها بعلاقات سببية. أي أن الحيكة هي بناء يتركّب على النواة البسيطة التي هي الحكاية. وبهذا يُمكن القول إن الحيكة قد تغيب تماماً في بعض الأنواع* المسرحية مثل المسرح الملحمي* ومسرح الحياة اليومية* حيث تُطرح أحداث على مستوى الحكاية التي تُشكّل الفعل الدرامي مع وجود بداية ونهاية مفتوحة. وعلى العكس تماماً هناك أنواع مسرحية مثل الكوميديا* ومسرح البولفار* تكون الحيكة فيها مُتطوّرة بشكل كبير، وهذا ما يُعطي اختلافاً هاماً بين الحكاية والحيكة فيها. وفي الكوميديا ديلارته*، يكون السيناريو* هو الحكاية، والقرص المسرحي الذي يُنسج عليه هو الحيكة. والحكاية في المسرح الدرامي إطار بُنيوي يتخطى الفعل المعروض على الخشبة زمناً وعلى مستوى الأحداث، فالفعل الدرامي يبدأ من

استمر المسرح الحديث المنظور البريشي للحكاية، واعتبر أن وجودها بشكلها التقليدي ليس أمرًا مفروغًا منه. ولذلك نجد في المسرح الحديث أمثلة متعددة عن طريقة طرح الحكاية بأسلوب مغاير منها تفتت الحكاية أو تجردها بشكل كامل، ومنها إدخال عدة حكايا في نفس العمل، أو طرح عدة وجهات نظر لنفس الحكاية. كما استفادت الدراسات النقدية من الدراسات البنيوية* على السرد في الحكاية والرواية لتطرح وضع الحكاية في المسرح وتُميِّزها عن مفاهيم أخرى تتداخل معها. انظر: الحبكة، الفعل الدرامي.

Story-teller

■ الحكواتي

Le Conteur

انظر: أشكال الفُرجة، السرد، الممثل.

Sottie

■ الحماقات (مُروض-)

Sottie

شكل من أشكال الفُرجة* عُرف في فرنسا خلال القرون الوسطى، وعلى الأخص في القرن الخامس عشر، وابتُنى عن الكرنفال*. تقترب عروض الحماقات مما يُسمى بمسرحيات بداية الضياع Fastnachtspiel التي كانت تُقدم في مدينة نورمبرغ في ألمانيا، وكان لها تأثيرها الكبير على المسرح لأنها شكّلت الحلقة ما بين الكرنفالات والعروض الشعبية. كما تقترب من مسرحيات الشكر الساخر Mummery Play التي عُرفت في إنجلترا.

ابتدع هذا التقليد مجموعة من طلاب الحقوق جمعوا أنفسهم في أخويات Confréries وأطلقوا على أنفسهم اسم الحقمي Les Sots. وكانت عروضهم تأخذ شكل محاكمة ساخرة يتم

الشخصيات وتُرسَم علاقاتها مع المجتمع ومع التاريخ من خلال صيرورة جدلية هي جدلية التداخل بين البعد الاجتماعي (أو الواقع)، وبين البعد المسرحي. وهذا ما عبّر عنه بريشت في «الأورغانون الصغير» حين قال: «... إن المشروع الأساسي للمسرح هو الحكاية، ذلك البناء الشمولي لكل المسارات الحركية (شجمل) الضئوس الذي يكون المسرحية) والذي يحتوي على كل المعلومات والانفعالات التي تتشكل مُتعة الجمهور انطلاقًا منها».

والحكاية عند بريشت تتكوّن من مجموعة عناصر يُمكن أن تكون متناقضة تمامًا وخاضعة لاحتمالات كثيرة. وهذه العناصر تأخذ معنى مُحددًا وترتبط بالتاريخ من خلال طريقة ترتيبها، وبالتالي فإن عملية تشكيل أو صياغة الحكاية تستدعي نوعًا من البحث والتركيب هو إكمال ما لا يقوله النص المسرحي بطبيعته الاقتصادية والمُوجزة، وهذا ما يتمّ خلال عملية الكتابة* المشهدة وخلال إعداد العرض. فالقراءة* الدراماتورية كما يراها بريشت تُعتبر موقفاً ما من الحكاية، وهذا ما يتجلى بشكل واضح في عمل بريشت على الكلاسيكيات مثل مسرحية «أنثيونا» و«كوربولان»، وهي تشلّ عمل الممثل على الشخصية* وعمل المُخرج* على العرض. كذلك اعتبر بريشت أن المُخرج* أيضًا يقوم بعملية بناء للحكاية حين يربط ذهنيًا بين عناصر الحكاية وطاقتها مع الواقع.

هذا المبدأ الذي يقوم على تركيب الحكاية يُناقض منطق المسرح الدرامي القائم على تقديم الحكاية في تسلسلها زمنيًا ودون قُطع وعلى طرحها ضمن العلاقات السببية التي تُشكّل حبكة لها دورها في تشويق المُخرج وإثارة الانفعالات لديه.

تَهْكِيْمِيَّة. يَتَبْهِى هَذَا الْاِحْتِفَالُ الَّذِي يَدُومُ اَسْبُوعَيْنِ بِرَاسْمِ اسْتِاقَالِ السُّلْطَانِ الْحَقِيقِيِّ الَّذِي يَزُورُ مُنْجَمِ الْطَلَبَةِ وَيَسْتَمِعُ اِلَى جَانِبِ السُّلْطَانِ الْمُتَنَكِّرِ اِلَى خُطْبَةِ الْمُهْرَجِ* الَّذِي يَسْرُدُ اَنْوَاعَ الْاَطْعَمَةِ وَالْفَوَاكِهَ مُسْتَعْمِلًا نَفْسَ الْبَيَارَاتِ الْمُسْتَعْمَلَةِ فِي خُطْبَةِ الْجُمُعَةِ الدِّيْنِيَّةِ بِشَكْلِ كَارِيكاتُورِيٍّ.

Dialogue

■ الحوار

Dialogue

شَكْلٌ مِنْ اَشْكَالِ التَّوَاصُلِ* يَتِمُّ فِيهِ تَبَاذُلُ الْكَلَامِ بَيْنَ طَرَفَيْنِ اَوْ اَكْثَر.

وَكَلِمَةُ dialogue مَنْحُوْتَةٌ مِنَ الْيُونَانِيَّةِ dia التي تُعْنِي اثْنَيْنِ، وَlogos التي تُعْنِي الْكَلَامَ. وَالْجَوَارُ مِنْ اَشْكَالِ الْخِطَابِ* فِي الْمَسْرَحِ يُشَبِّهُ الْمُحَادَثَةَ فِي الْحَيَاةِ الْعَادِيَّةِ لَكِنَّهُ يَخْتَلِفُ عَنْهَا جَوْهَرِيًّا، فَهُوَ اقْتِصَادِيٌّ وَدَلَالِيٌّ دَائِمًا وَلَا مَجَالٌ لِلْاِعْتِبَاطِيَّةِ فِيهِ، وَوُظْفِيَّتُهُ الْحَقِيقِيَّةُ هِيَ وَظِيفَةُ اِبْلَاقِيَّةٍ تَقُومُ عَلَى تَوْصِيلِ الْمَعْلُومَاتِ اِلَى الْمُتَنَكِّرِ عِبْرَ الشَّخْصِيَّاتِ. وَرَغمَ اَنَّ الْجَوَارَ فِي الْمَسْرَحِ هُوَ عَمَلِيَّةٌ تَوَاصُلٌ بَيْنَ طَرَفَيْنِ مُوجُودَيْنِ عَلَى الْخَشْبَةِ (الشَّخْصِيَّاتِ) اِلَّا اَنَّ هَذَا التَّوَاصُلَ مُتَضَمِّنٌ فِي عَمَلِيَّةِ تَوَاصُلٍ اَوْسَعٍ يَتِمُّ بَيْنَ صَاحِبِ الْعَمَلِ (كَاتِبِ، مُخْرِجِ*) وَالْمُنْطَلَقِي (قَارِئِ، مُتَنَكِّرِ) (انْظُرِ التَّوَاصُلَ).

يُشَيِّرُ الْجَوَارُ عَنِ الْاِرْشَادَاتِ الْاِنْجَازِيَّةِ* ضَمْنِ نَفْسِ الْمُنْطَلَقِ فِي كَوْنِ الْكَاتِبِ يَدُلُّ نَفْسَهُ كَصَاحِبِ الْخِطَابِ فِي الْاِرْشَادَاتِ الْاِنْجَازِيَّةِ بَيْنَمَا يَخْضِي وَرَاءَ الشَّخْصِيَّاتِ فِي الْجَوَارِ.

فِي الْمَسْرَحِ الْغَرْبِيِّ اعْتَبِرَ الْجَوَارُ اَسْلُوبَ التَّعْبِيرِ الدِّرَامَتِيِّ النَّمُوذَجِيِّ حَسَبَ تَحْلِيلِ الْفِيلَسُوفِ الْاَلِمَانِيِّ هِيْغَلْ Hegel (١٧٧٠-١٨٣١)، وَالصِّيْغَةُ الْاَكْثَرُ مِلَاقَمَةً لَتَّعْبِيرِ الشَّخْصِيَّةِ* وَالْاَكْثَرُ شُبَاهَةً لِلْوَاقِعِ، فِي حِينِ

فِيهَا الْبَحْثُ عَنِ الْمُنْذِبِ لِمَقَابِهِ. لَكِنَّهَا كَانَتْ فِي الْحَقِيقَةِ وَسِيلَةً لِيُحَاكُوا الْعَالَمَ مُحَاكَاةً تَهْكِيْمِيَّةً*، وَلِيُقَدِّمُوا هِجَاءً لاذْعًا لِلْمَوْسِسَاتِ وَلِلْمُعُيُوبِ الْاِجْتِمَاعِيَّةِ دُونَ اَنْ يَخْضَعُوا لِلرَّقَابَةِ وَالْمَنْعِ. مِنْ هَذَا الْمُنْطَلَقِ تَقْتَرِبُ عُرُوضُ الْحَمَاقَاتِ كَثِيرًا مِنَ الْمَوَاعِظِ الْمَرِحَةِ Sermons joyeux التي تَبْلُورُ فِي الْقُرُونِ الْوَسْطَى ضَمْنَ الْمُونُولُوجِ الدِّرَامَتِيِّ وَشَكَّلَتْ سَخْرِيَةً مِنَ الْمَوَاعِظِ الدِّيْنِيَّةِ.

تَقُومُ عُرُوضُ الْحَمَاقَاتِ عَلَى وُجُودِ الشَّخْصِيَّاتِ الْمَجَازِيَّةِ Allegorie التي تُوضِّحُ الْبُعْدَ الْهَجَازِيَّ لِلْعَمَلِ، وَبِهَذَا تَقْتَرِبُ هَذِهِ الْعُرُوضُ مِنْ عُرُوضِ الْاَخْلَاقِيَّاتِ*. كَمَا اَنَّ اللُّغَةَ فِيهَا مُتَوَنِّبَةٌ وَغَيْرُ مُتَمَقَّةٍ تَصِلُ اَحْيَانًا اِلَى حَدِّ الْهَذْيَانِ اللُّغَوِيِّ. وَقَدْ كَانَ «الْحَمَقِيُّ» يَرْتَدُّونَ اَزْيَاءَ مُتَعَدِّدَةِ الْاَلْوَانِ وَقُبُعَاتٍ بِأَجْرَامِ، وَيَقْدُمُونَ عُرُوضَهُمْ عَلَى يَنْصَاطٍ مَفْتُوحَةٍ فِي الْهَوَاءِ الطَّلَقِ خِلَالَ فِرَاتِ الْكَرْتَفَالِ، اَوْ فِيمَا يُعْرَفُ بِاسْمِ «عِيدِ الْمَجَانِينِ» Fête des fous.

انْحَسَرَ هَذَا النُّوعُ بِسَبَبِ الْقَمْعِ الَّذِي مَارَسَهُ الْمَلِكُ فِرَانْسُوا الْاَوَّلُ فِي النِّصْفِ الثَّانِي مِنَ الْقُرُونِ السَّادِسِ عَشَرَ فِي فِرْنَسَا لَكِنَّهُ تَرَكَ تَأْثِيرًا كَبِيرًا عَلَى الْمَسْرَحِ الشَّعْبِيِّ*.

مِنْ اَشْهُرِ النُّصُوصِ الَّتِي بَقِيَتْ حَتَّى يَوْمِنَا هَذَا نَفْسُ «تَشْيِيلِيَّةِ اَمِيرِ الْحَمَقِ» لِلْفِرَنْسِيِّ پِيرْ غِرِنْغُور P. Gringore (١٤٧٥-١٥٣٩).

عَرَفَ الْمَغْرِبُ تَقْلِيدًا يَقْتَرِبُ مِنْ عُرُوضِ الْحَمَاقَاتِ يُعْرَفُ بِاسْمِ «سُلْطَانِ الطَّلَبَةِ». وَهُوَ تَقْلِيدٌ اِحْتِفَالِيٌّ تَنْكَّرِيٌّ يَعُودُ اِلَى الْقُرُونِ السَّابِعِ عَشَرَ فِي عَهْدِ السُّلْطَانِ مَوْلَاي رَشِيدٍ كَانَ يَقْدِّمُهُ طَلَبَةُ مَدِينَةِ فَاَسَ فِي مُنْجَمِ فِي الْهَوَاءِ الطَّلَقِ لِاِحْتِفَالِ بِمَقْدَمِ الرَّبِيعِ حَيْثُ يَنْتَكِرُونَ فِي شَخْصِيَّاتِ السُّلْطَانِ وَالْوَزِيرِ وَالْحَاجِبِ وَالْمُحْتَسِبِ، وَيَقُومُونَ بِمُعَالَجَةِ اُمُورِ السُّلْطَةِ بِشَكْلِ مُحَاكَاةِ

بحيث يصير السرد هو الغالب من خلال تداعي الذكريات، كما في مسرحية *قاه* لتلك الأيام الجميلة لبيكيت، أو يكون النص بأكمله توجيهاً للجمهور كما في مسرحية *إيهانة للجمهور* للألماني بيتر هاندكه، P. Handke (١٩٤٢-).

أشكال الجوار:

يأخذ الجوار أشكالاً متعددة في النص المسرحي فهو يمكن أن يأتي على شكل تبادل مقاطع كلامية قصيرة Répliques أو طويلة Tirades، كما يمكن أن يأخذ شكل جوار متناظر في القول بين الشخصيتين المتكلمتين Stichomythie، وهذا ما يساهم في خلق إيقاع العمل. والجوار يمكن أن يكون تواصلًا فعليًا بين متحاورين لهما نفس العلاقة بالموضوع الذي يتم الحديث عنه. وقد يصل الانسجام في الرأي إلى حد يبدو معه الجوار وكأنه اقتسام شخصيتين لمونولوغ طويل واحد، والمثال الأوضح على ذلك هو جوار رودريغ وشيمين في مشهد الزداع في مسرحية *السيد* لبيير كورني P. Corneille (١٦٠٦-١٦٨٤). لكن هناك حالة أخرى لا يتم فيها التواصل بين المتحاورين فيتحوّل الجوار إلى نوع من المونولوجات المستقلة.

وهناك أيضًا نوع من الجوار المُصطنع لأن دور المتحاور فيه لا يتجاوز الردّ والموافقة والسؤال لتحريض الكلام، أي أنّ الحوار في هذه الحالة لا يهدف إلى التواصل الفعلي بين شخصيتين وإنما يكون مجرد حجة لإبلاغ المُتَرجع بمكونات الشخصية، وهذا ما يلغي أحد شروط الجوار وهي التبادل بين طرفين (أنا وأنت)، وفي هذه الحالة يمكن استبداله بمونولوغ أو الاستغناء عن الطّرف المُخاطب نهائيًا فيه. وهذا النوع من الحوار يقبل ضمن الأعراف المسرحية إذ نجده

اعتُبرت بَقية أشكال الخطاب المسرحي مثل المونولوغ* والحديث الجانبي* والتوجه* إلى الجمهور، وحتى نشيد الجوقة* غير مطابقة للواقع ومُصطنعة ولا تقبل إلا ضمن الأعراف* المسرحية، ولذلك وُضع المسرح الكلاسيكي قُبودًا تُحدّد استخدامها ضمن أعراف الكتابة.

والجوار من العناصر التي تساهم في الإيحاء بأنّ ما يجري على الخشبة يجري هنا/الآن. وهذه هي طبيعة المُحاكاة* الخاصة بالمسرح كما حدّدها أرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢ ق.م)، أي «محاكاة الفعل بالفعل».

في المسرح الغربي اعتبر الجوار العنصر الذي يُميّز المسرح، كجنس أدبي، عن بقية الأجناس التي تقوم على السرد* أساسًا مثل الملحمة والرواية. لكن ذلك لا ينفي وجود السرد ذي الوظيفة الإبلغية ضمن القلب الجوّاري في هذا المسرح. أمّا المسرح الشرقي فلم يعرف هذا التمييز لأنّ القلب السردّي ظلّ هو الأساس، والجوار فيه يأتي ضمن السرد، وهذا ما استند إليه المسرحي الألماني برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) الذي أدخل السرد بكثافة على المسرح الملحمي*.

في المسرح الحديث، فقد الجوار أهميته، وحتى في الحالات التي ظلّ فيها الجوار أساسيًا، لم يعد يُعبّر عن تواصل فعلي بين الشخصيات، وإنما عن صعوبة هذا التواصل كصورة لأزمة الإنسان، وهذا ما نجده في مسرحيات الكاتب الروسي أنطون تشيخوف A. Tchekhov (١٨٦٠-١٩٠٤) والإيرلندي صمويل بيكيت S. Beckett (١٩٠٦-١٩٨٩) والألماني جورج بوشنر G. Büchner (١٨١٣-١٨٣٧). كذلك ساهم زوال الحدود الواضحة بين الأجناس الأدبية في غياب الجوار تمامًا

يتوضح من خلال الظروف الذي يتم فيه الكلام، وهو يتحدد بـملاقات القوى بين الأطراف، وبالسياق الذي يتم فيه وبالدوافع الضمنية للمتحدثين.

هذا المبدأ يكتسب كل فعاليته في المسرح حيث يعتبر الحوار أكثر من مجرد تبادل للكلام لأن كل جزء فيه يبنى عقدا ما بين الشخصيات فيحافظ على موازين القوى الموجودة أو يمدلها أو يُلغيها، ففي مشهد النوح في مسرحية «فيدرا» للفرنسي جان راسين J. Racine (١٦٣٩-١٦٩٩) تقول المريّة أونون لفيدرا: تكلمي، وبذلك تُعدل من علاقتها بفيدرا كتابة لتأخذ موقع كاهن الاعتراف، ولتكتسب موقع قوة.

طرح بعض الدراسات المطبقة على المسرح (آن أوبرسفلد A. Ubersfeld وكتارين أوريكيوني C. Orecchioni) فرضية أساسية هي أن الكلام ليس فقط قولا يُعطي معلومات وإنما هو أيضا فعل له تأثيره على الآخرين وهذا هو الهدف منه. فقول إحدى الشخصيات على الخشبة «اقتله» كافٍ ليُعتبر المُتفرج أن القتل قد تمّ فعلا.

يُمكن أن نعتبر أن القرض المسرحي هو تجسيد لظروف الكلام بشكل ملموس من خلال عناصر تتعلق بالقرض مثل إلقاء المُمثل وقوة صوته، وبُعد وقربه عن المُمثل الآخر، وموقعه على الخشبة وحركته ونوعية الإضاءة* التي تُرافق الحوار إلخ. وقد لعب الإخراج* الحديث على هذه الناحية من خلال تغيير ظرف الكلام لتغيير المعنى وإعطاء قراءة* خاصة للعمل.

انظر: الخطاب المسرحي، التواصل.

في المُقدمة* حيث يكون وسيلة درامية لتعريف المُتفرج بعناصر الحدث الضرورية، وفي المقاطع التي يُقضي فيها البَطل بمكنونات نفسه إلى الصديق أو كانت الأسرار*.

في مسرح العبث*، يفقد الحوار وظيفته كتواصل وكإبلاغ لأنه لا يعقد صلة بين المتحدثين ولا يُبلغ المُتفرج بأية معلومة وإنما يكون مجرد كلام. وهذا ما يبدو واضحا في مسرحيتي «المُعنية الضلعا» و«الدُرس» لأوجين يونسكو E. Ionesco (١٩١٢-١٩٩٤)، وغيرها.

تُعتبر الحركة* أحد أشكال الحوار الذي يُطلق عليه عندئذ اسم الحوار الحركي، وهو من صفات الإيماء*. كما أن الحركة يمكن أن تُرافق الحوار وتُعطي شرط الكلام فتؤكدُه أو تُناقضه أو تكون بديلا عنه.

هناك أيضا الحوار ذو الطابع الينائي Duo ويدور غالبا بين العُشاق، وهو من تأثيرات الأوبرا* على المسرح، وله في هذه الحالة وظيفة خاصة هي التعبير عن المشاعر، ولذلك لا تنطبق عليه شروط الحوار المسرحي كُلها.

في بعض الحالات يتم الحوار بين إحدى الشخصيات والمُتفرجين مما يجعلهم طرفا في الحوار، وهذا ما نجده بشكل واضح في مسرح الأطفال* وعروض الدمى*.

الحوار بالمنظور البراهماتي:

تناولت الدراسات الحديثة وأهمها البراهماتية Pragmatique الحوار كشكل من أشكال التواصل فطرحته كنبأ يُعقد صلة بين متحدثين لكل منهما موقعه المُحدد، ويثبت أن معنى الحوار

خ

سعيدة. أما التراجيكوميديا* فخاتمتها سعيدة رغم أن موضوعها جاد. مع زوال الأنواع* المسرحية، لم يُقدّر من الممكن التكهّن سلفًا بنوعية الخاتمة.

حدّدت الكلاسيكية* الفرنسية في القرن السابع عشر مفهومها للخاتمة على ضوء تفسيرات أرسطو، لكنها لم تربطها بالانقلاب الذي صار من مكونات المُقدّة. فقد اعتبر الكلاسيكيون أن عناصر الخاتمة يجب أن تبدأ في اللحظة التي تشابك فيها عُيُوط الحبكة وتُستكمل، وهذه هي الذروة* أو نقطة التداخل *Point d'intégration*، في حين أن نقطة الانعطاف *Point de retournement* هي اللحظة التي يَتِمّ فيها التحوّل من المُقدّة نحو الخاتمة (انظر نقطة الانطلاق). وقد عرّفها المُنظر الفرنسي مارمونتل Marmontel في القرن الثامن عشر بأنّها «أمر يُقطع خيط الأحداث»، بينما نجد أن الألمانيّ غوستاف فرايتاغ G. Freytag ضمن تحليله لبُنية المسرحية ذات الفصول الخمسة قد وَضَعَ الخاتمة في نهاية الحركة الهابطة، أي في الفصل الخامس (انظر هرم فرايتاغ في كلمة ذروة).

وضعت الكلاسيكية الفرنسية شروطًا ثلاثة للخاتمة الجيدة:

- أن تكون ضرورية، أي أن أهواء الشخصيات هي وحدها التي تُوصِل إلى الكارثة لا المُصادفة.

Conclusion

Dénouement

كلمة Dénouement الفرنسية مأخوذة من اللاتينية *de-nodare* بمعنى فك عُيُوط المُقدّة*، وتُترجم حرفيًا في اللغة العربية بتعبير حلّ المُقدّة، وهو مفهوم كلاسيكيّ يتطابق تمامًا مع نهاية الحبكة*. كذلك يُستعمل في اللغة الإنجليزية تعبير Conclusion الذي يُترجم في العربية بكلمة الخاتمة، وتعبير *Résolution* الذي يُترجم في العربية بكلمة الحلّ.

تحدّث أرسطو Aristotle (384-322 ق.م) عن الخاتمة في التراجيديا* وعرّفها بقوله: «في كلّ تراجيديا عُقدة وحلّ». فالأمور التي تقع خارج التراجيديا، وبعض الأمور التي تقع داخلها، هي المُقدّة، وسائرهما هو الحلّ/... / وأهني بالحلّ، ما يكون من بدء التحوّل إلى النهاية* (قنّ الشجر/الفصل 18). وقد ذكّر أرسطو أن الخاتمة تتأتى مباشرة عن الانقلاب* في وضع الشخصية* من السعادة إلى الشقاء، وحدّد أنها يجب أن تُتِمّ عن منطلق الأحداث، وأن تُصنّف عن الحكاية* نفسها لا عن حيلة مسرحية (انظر الآلة الإلهية)، أي أنه ربّطها بقاعدة مشابهة الحقيقة* على مقتضى الاحتمال والضرورة.

ارتبط شكل الخاتمة تاريخيًا بالنوع المسرحي. فالتراجيديا عُرِفَتْ بخاتمتها المأساوية، كما عُرِفَتْ الكوميديا* بكون خاتمتها

بنهايته، أي عبر الانتقال من موقف أولي (البداية) إلى موقف نهائي (الخاتمة). فالخاتمة كنهاية للأحداث في المسرحية تُحدد معنى المسرحية ككل، وتُشكل نوعاً من الاستقرار على وضع جديد بعد الصراع* والتوتر اللذين يسودان في البداية. وهي تتجلى على مستوى الشخصيات واستقرارها على حال ما هو الشقاء أو السعادة (عزلة أوديب، انتحار فيدرا)، أو على مستوى العالم الذي تُصوره المسرحية (التحول من النظام الإقطاعي إلى الحكم الملكي المطلق في خاتمة مسرحية «السيد» لكورني). وقد حذرت الدراسات الحديثة إطاراً عاماً يُصَبّ فيه نوعان من الكتابة المسرحية هما الشكل المفتوح والشكل المغلق*. وإحدى الخصائص الرئيسية للشكل المغلق هي النهاية الحاسمة المغلقة التي تتأتى كضرورة حتمية عن الفعل المسرحي، وتُحسم الأمور فيها بشكل كامل، وهذا ما يتجلى بشكل واضح في المسرح الكلاسيكي وكُل ما يتدرج في إطار المسرح الدرامي (انظر درامي/ملحمي). أما في الشكل المفتوح، فالنهاية لا تكون حتمية وحاسمة، وإنما تبقى مفتوحة على احتمالات عديدة. وهذه الخاتمة لا تتعلق بوضع الشخصية فقط وإنما بصيرورة ما ضمن العالم المصوّر في هذا النوع من المسرحيات. ففي مسرحية «دون جوان» لومبير على سبيل المثال يرتبط عدم وضوح مصير دون جوان بالمعنى العام للمسرحية، وهو الإلحاد، والعلاقة بين الحياة والموت إلخ.

في الأنواع المسرحية التي يتداخل فيها الوهم بالواقع، والخيال بالحقيقة، ويُعتمد شكل المسرح داخل المسرح* مثل مسرح الباروك، تُظَلّ النهاية مفتوحة والتباسية. وفي المسرح الملحمي* حيث يغيب الفعل الدرامي* بمفهومه

- أن تكون كاملة بمعنى أن الخاتمة يجب أن تُعرّف بمصير كُل الشخصيات، وأن تُعطي حلاً لكل المشاكل التي طُرحت ضمن المسرحية. - أن تكون موجزة وواضحة، أي أن يتم نتيجة لتسارع الحدث في النهاية بحيث يحصل هيوط سريع بعد تصاعد العقدة. ويؤبر الكاتب الفرنسي بيير كورني P. Corneille (١٦٠٦-١٦٨٤) ذلك بضرورة تلبية تشوق المُتفرج لمعرفة النهاية.

كانت هذه الشروط صارمة بالنسبة للتراجييديا، خاصة فيما يتعلق بشرط مشابهة الحقيقة، وأقل صرامة بالنسبة للكوميديا حيث قبلت النهاية المُفتعلة التي يصعب تصديقها مُطلقاً، كما في خاتمة مسرحية «البورجوازي النبيل» للفرنسي موليير Molière (١٦٢٢-١٦٧٣).

مع تطوّر المسرح طُرحت الخاتمة بمنظور جديد، ولم تُعد تُشكل دائماً نهاية الحدث، ولهذا دلالاته في تفسير العمل ككل. ففي مسرح القَبْ* على سبيل المثال، لا تُقدّم الخاتمة حلاً ما وإنما تُؤكّد على فكرة التكرار والانفتاح على اللامتناهي من خلال العودة إلى نقطة البداية. هذا التكرار يُوحى باستحالة الوصول إلى تغيير ما ويُفسّر علاقة الحدث بالزمن*، كما هو الحال في مسرحية الإيرلندي صموئيل بيكيت S. Beckett (١٩٠٦-١٩٨٩) «في انتظار غودو» وفي مسرحيتي الروماني يوجين يونسكو E. Ionesco (١٩١٢-١٩٩٤) «المُغتني الصُّلعاء» و«الدُّرس».

فتحت الدراسات النُثوية* والسميولوجيا* آفاقاً على إمكانية تفسير بُنية العمل الأدبي وتوضيح العالم المصوّر ضمن سياق وصيرورة تاريخية من خلال تفسير علاقة بداية الحدث

إسبانيا، ثُمَّ شخصيات أخرى شهيرة مثل مانشو بانشا Sancho Pancha خادم دون كيشوت Don Quichotte في رواية سرفانتس Cervantes.

في كثير من الأحيان يُشكّل الخادم مع الخادمة في الكوميديا ثنائيًا يُعادل ويدعم ثنائي العُشاق من السادة. ويمكن اعتبارهما نوعًا من المُحاكاة التهكمية* لهذا الثنائي وخاصة في مشاهد عَشَب العُشاق التقليدية Dépit amoureux، وهو ما نَجده بشكل واضح في كوميديات الفرنسيين موليير Molière (١٦٦٢-١٦٧٣) وبيير ماريفو P. Marivaux (١٦٨٨-١٧٦٣).

كذلك يُشكّل الخادم مع سيّده وَحدة درامية حقيقية تطرح المعنى من خلال التناقض. يظهر ذلك بشكل واضح في علاقة دون جوان بخادمه سفاناريل في مسرحية «دون جوان» لموليير، وفي علاقة علي جناح التبريزي بتابعه قفة في مسرحية المصري ألفريد فرج (١٩٢٩-) التي تحول نفس الاسم. وبالتالي فإنّ الخادم يُعتبر صورة عن الأبطال Anti-héros مُقابل البطل، وأهميته تكمن في أنّه قادر على إثارة الضحك في المواقف الصعبة، وعلى استخلاص المُضحك* من المأساوي*، كما هو الحال في علاقة المُهرّج* أو المَجنون بالملك في مسرحيات الإنجليزي وليام شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦) والرفوفر بالسيد في مسرحية «الغرافير» للمصري يوسف إدريس (١٩٢٧-١٩٩١).
انظر: الشخصية، الشخصية السطحية، المهرّج، البطل.

■ الخاص (المُسرّج-) Private theatre
Théâtre privé

تسمية ظهرت في القرنين السابع عشر

التقليدي، تكون بُنية المسرحية بُنية سردية تقوم على الامتداد الزمني، فكما أنّ البداية ليست بداية الحدث، فإنّ الخاتمة لا تُعطي نهاية الحدث، ولا تتحدّد بعصر الشخصية، وليس لها طابع ختامي، كما هو الحال في خاتمة مسرحية «الأم شجاعة» للألماني برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) حيث تستمرّ الأم في التجوّل بعربتها.
انظر: المُقدمة، شكل مفتوح/شكل مُغلق، البُنية والمسرح.

■ الخادم/الخاوية
Servant/Valet
Servante/Valet

دور ثانويّ نَجده في كثير من التقاليد المسرحية إلى جانب دور البطل*، وعلى الأخص في الكوميديا* الكلاسيكية، حيث يُعتبر من العناصر التي تُؤلّد الإضحك. في التراجيديا، يُعتبر كاتم الأسرار* المُعادل الدرامي للخادم. أمّا في بعض الأنواع المسرحية* الأخرى، وعلى الأخص الشعبية مثل الكوميديا ديلارته* في إيطاليا والكوميديا في إسبانيا، فيلعب الخادم أو الخادمة دورًا رئيسيًا.
يتميّز الخادم في الكوميديا الإيطالية (أرلكان Arlequin ويريغيللا Brighella) بالهُنْث والدُعاء والشَّراهة والتَمَل إلى كُتب المال، وهو من الشخصيات المُضحكة التي تعود في أصولها إلى دور القَد في الكوميديا الرومانية. وفي الكوميديا الإسبانية* يُمثّل الخادم الذي يَحمل اسم غراسيوزو Gracioso الجانب الغرائزي والفُجّ للإنسانية. فهو يُنظر إلى الشخصيات الأخرى وإلى العالم بأسره نظرة انتقادية. ومع أنّه دور*، إلّا أنّ فيه كثافة إنسانية كبيرة، ومنه انبثقت شخصية بيكارو Picaro في الرواية الشرّدية في

فيه الكثير من الجبل المسرحية ويوحى بالتأثير الإيطالي (اللوحة الحلقية*، تطبيق قواعد المنظور* إلخ).

حافظ المسرح الخاص في إنجلترا على طابعه كمسرح للنخبة عندما صار الدخول إليه بطاقات غالية الثمن مما لا يسمح إلا للأغنياء بارتداده. ومن أشهر المسارح الخاصة في إنجلترا المسرح الذي بته ليدي إليزابيث كريش عام ١٧٩٣ في قصر برانديره في هامرسميث، ومسرح دوق دوغشاير في شاتسورث في ديريشاير الذي بُني عام ١٨٣٠ وغيرها.

في فرنسا انتشرت في القرن الثامن عشر عادة تقديم العروض المسرحية في القصور والبيوت وفي المدارس والكليات إلى جانب ما كان يُقدَّم على خشبات المسارح العديدة. وقد كانت هذه المسارح الخاصة تمييزاً عن ولع الطبقة الغنية بالآداب والفنون، وانتشارها يشابه انتشار ظاهرة الصالونات الأدبية وموسيقى الحجرة في نفس الفترة الزمنية. وقد كان أصحاب المسارح الخاصة يشاركون في تأليف المسرحيات التي تُعرض في بيوتهم وأحياناً في التمثيل. من أشهر صالات المسرح الخاص في فرنسا في تلك الفترة، تلك التي بُنيت في قصر التريانون الصغير في فرساي وفي قصر بيل فو.

لكن صيغة المسارح الخاصة في فرنسا أخذت اعتباراً من ١٧٧٩ متخى مغايراً له علاقة بالتحويلات الاجتماعية التي نجمت عن الثورة الفرنسية وتلاشي طبقة النبلاء التي كانت تُشكل جمهور المسارح الرسمية، وظهور الأنواع المسرحية الجديدة التي تروجه لجمهور من الطبقة الوسطى يدفع بطاقات الدخول إلى المسرح، مما جعل من المسرح الخاص صيغة تقترب كثيراً من مفهوم المسرح التجاري*.

والثامن عشر في إنجلترا وفرنسا للدلالة على عروض مسرحية كانت تُقدَّم في صالات مُلحقة بالبيوت أو القصور أو الكليات الجامعية ولجمهور* مُحدد من الخاصة، وذلك لتمييزها عن عروض المسرح العام *Théâtre public* الذي يتوجه إلى جمهور واسع من شرائح متنوعة. في يومنا هذا لا تتعلق تسمية المسرح الخاص بنوعية الجمهور فقط وإنما بشروط الإنتاج المسرحي، إذ تُطلق التسمية على المسارح التي تُمولها شركات خاصة أو أفراد، أي إنها تقيض المسرح القومي* الذي تُشرف عليه الدولة وتُموّله.

ظهرت صيغة المسرح الخاص في إنجلترا في فترة المنع التي طالت المسرح في عهد كرومويل عام ١٦٤٣ وأدت إلى إغلاق المسارح العامة مثل مسرح السوان *Swan* والغلوب *Globe* والفورتشن *Fortune* مما قفّع الأغنياء إلى تقديم وحضور العروض المسرحية داخل القصور. فيما بعد، تمّ بناء عدد من المسارح الخاصة بين عامي ١٧٧٠ و١٧٩٠، وكان لذلك أثره الكبير في تعديل كل ظروف العرض الإليزابيثي بما فيها شكل العمارة المسرحية* ونوعية الديكور*.

فعلى العكس من المسارح الإليزابيثية التي كانت مسارح عامة مفتوحة لسائر الشرائح الاجتماعية، كانت عروض المسرح الخاص تُقدَّم لجمهور من النخبة؛ وفي حين كانت عروض المسارح العامة تبيّن في الهواء الطلق في مساحة مُستديرة أو مُضلعة، كانت عروض المسارح الخاصة تبيّن ضمن صالات تقترب كثيراً من شكل المُلبة الإيطالية* فهي مُستطيلة الشكل أو مُربعة يتراوح عدد المقاعد فيها ما بين ١٥٠ و٤٠٠ مقعد تتوزع في مقصورات. كما تحتوي على حُرُوف للعاملين وأمكنة لتناول المُطبخات. كذلك فإن الديكور المُستعمل في هذه المسارح الخاصة كان مُكثفاً

انظر: المسرح التجاري.

■ الخَشْبَةُ والصَّالَة Stage/Auditorium, House Scène/Salle

الخَشْبَةُ هي الحَيِّزُ الذي يَتَحَرَّكُ فِيهِ المُمَثِّلُ* أثناء العَرْضِ المسرحي وَيَتَمَّ فِيهِ تصوير العالم الخَيَالِي الذي يُمَكِّنُهُ الحَدَّثُ، وتُقابِلُهُ الصَّالَة، وهي حَيِّزُ الفُرْجَة أو المكان المَخْصَصُ للمُتَفَرِّجِينَ.

وحَيِّزُ التمثيل لا يكون بالضَّرورة على شكل خشبة مُشَيِّدة مُحدَّدة الأبعاد بشكل ملموس، فهو كُلُّ ما يُحِيط بجسد المُمَثِّلِ أثناء الأداء*، حتَّى ولو تداخل هذا الحَيِّزُ مكانيًّا مع حَيِّزِ الفُرْجَة كما في الشارع والساحة العامة. كذلك فإنَّ حَيِّزَ الفُرْجَة لا يكون دائمًا على شكل صالة مُقابِلَة للخَشْبَة وإنما تتنوع شكله عبر تاريخ العَرْضِ المسرحي.

في اللغة العربيَّة تُستعمل كلمات وبُنى الخَشْبَة (من الخشب المُستعمل في بنائها) والبنصة والركح بِتَمَسُّ المعنى. أمَّا كلمة صالة فهي اللفظ العربيُّ لكلمة *sala* الإيطاليَّة التي تعني حُجْرة. تُطلَق كلمة صالة أيضًا على المكان المُخْصَصُ للعَرْضِ بشكل عامٍّ فيُقال صالة مسرح وصالة سينما وصالة عَرْضِ إلخ.

تُعتبر عَرَبَة المُمَثِّلِ اليونانيُّ الجِوَالِ ثيسيس *Thespis* أوَّل خشبة مسرحيَّة لآله كان يُقدِّم عُرُوضه عليها في المَدُن والغُرَى. مع تطوُّر العَرْضِ المسرحيِّ في الحضارة اليونانيَّة وانتقاله من المَعْبَدِ إلى مكان مُشَيِّد، كانت الخَشْبَة إحدى المُكوِّنات التي تُشكِّلُ العناصر الأساسيّة للسبتوغرافيا* في العَرْضِ وهي الأوركسترا *Orkhēstra*، مكان حركة ورَفْص الجوقة، والخَشْبَة *Skēnē*، وكانت تعني في البداية خيمة

أو كوخ ثُمَّ أخذت فيما بعد معنى الرُّواق المَبْنِي وراء الأوركسترا. ثُمَّ اتَّسع معنى الكلمة فيما بعد وصارت تسمية الخَشْبَة تُدلُّ على النقطة المركزيَّة من حَيِّزِ الأداء المَخْصَصُ للمُمَثِّلِينَ. فيما بعد أُضيفت على هذه المُكوِّنات مساحة ضَيقَة مُخْصَّصة لتمثيل المُمَثِّلِينَ تُدعى مُقدِّمة الخَشْبَة *Proskēnion*. أمَّا التياترون *Théatron* = المكان الذي يُمكن النظر منه، فهو المكان المَخْصَصُ للمُتَفَرِّجِينَ. وقد أخذت هذه الكلمة فيما بعد معنى أكثر شمولاً فصارت تُدلُّ على المسرح* بالمعنى العامِّ للكلمة، في حين انزلت كلمة أوركسترا إلى مَجالِ الموسيقى حَضْرًا.

هذه التسميات اليونانيَّة أَفَرَزَتْ فيما بعد كلمات تُستعمل في اللغات الأوروبية بِمعانٍ مُختلفة. فلكمة *skēnē* أَفَرَزَتْ في الفرنسيَّة كلمة *Scène* التي تُستعمل للدَّلالة على حَيِّزِ التمثيل وعلى وَحدة عُضُويَّة في التقطيع* هي المشهد*، وفي الإيطاليَّة أَفَرَزَتْ كلمة سيناريو *Scenario* التي تعني مُخطَّط المسرحيَّة، وغير ذلك من الكلمات. أمَّا في اللغة الإنجليزيَّة فتُستخدَم كلمة *Stage* للخَشْبَة وكلمة *Auditorium* (مكان السُّنْع) لصالة المسرح.

العَلَاة بَيْن الصَّالَة والخَشْبَة:

لا وجود لحَيِّزِ اللَّبِّ *Aire de jeu* بدون وجود حَيِّزٍ للفُرْجَة. وشكل الأوَّل يُحدِّد شكل الثاني لأنَّ العَلَاة بين هذين الحَيِّزَيْن هي علاَة عُضُويَّة. مع ذلك يَظَلُّ التمايُز بين الصَّالَة والخَشْبَة قائمًا مهما كانت طبيعة العَرْضِ وشكل المكان*، لأنَّ الخَشْبَة تَتحوَّل أثناء العَرْضِ إلى عالمٍ خَيَالِيٍّ وكُلُّ ما عليها يَخضع لقوانين المُنْتَخِلِ، في حين تَظَلُّ صالة المُتَفَرِّجِينَ جُزْءًا من الواقع.

الحَشْبَةُ:

تَطَوَّرَت الحَشْبَةُ بِتَطَوُّرِ المَسْرَحِ وعَلاقاتِ
الْفُرْجَةِ في المُجْتَمَعاتِ، وتَغَيَّرَ المَنْظُورُ الجَمالِيُّ
لِلكِتَابَةِ المَسْرَحِيَّةِ وتَنَوَّعَ الأَعْرَافُ "المَسْرَحِيَّةِ".
وبشكَل عام يُمكن أن تكون الحَشْبَةُ ثابتةً ضِمنَ
العِمارةِ المَسْرَحِيَّةِ* أو تكون مُرتَجِلَةً كما هو
الحال في مَسْرَحِ الأَسواقِ* والمَسْرَحِ الشَّعبيِّ*،
حيث يُطلقُ عليها اسمُ مَبْنًى أو مِنضَةٍ Platform،
estrade، podium. كما يُمكن أن تَغيبَ تمامًا
كشَيءٍ مُشْبَدٍ وتَشكُلُ من خِلالِ أداءِ المُمَثِّلِ.
يُمكن التَّمييزُ تاريخيًّا بين عِدَّةِ نَمادِجَ

لِلحَشْبَةِ:

- الحَشْبَةُ المُعلَّقةُ التي تَأخُذُ شَكْلَ مُكعَبٍ مُحدَّدٍ
بِكواليسٍ* من جِهاَتِها الثلاثِ، وبِجدارِ رابِعٍ*
وَهَميٍّ يُشكِّلُ الحَدَّ الفاصِلَ بَينَها وبَينَ الصَّالةِ
المُواجهةِ لَها. يُطلَقُ على هذه الحَشْبَةِ أيضًا
اسمُ الحَشْبَةِ الإِبْهَامِيَّةِ Scène d'illusion
والشَّكْلُ البَاقِي لَها هو العُلْبَةُ الإِيطالِيَّةُ* التي
اعتمدت منذ القرنِ السَّادسِ عَشَرَ وتَشكُلُ حَتَّى
يَومَنا هَذا النَمودِجَ الأكثرَ شُيوعًا في المَسْرَحِ
الغَرِبيِّ والعالمِيِّ (والمَسْرَحِ العَرَبِيِّ ضِمنًا)،
رَغمَ التَّعديلاتِ التي جَرَتْ عَليها، ورَغمَ
التَّغْيِراتِ الحَدِيثَةِ التي ما هَمَّتْ في تَطوِيرِ
شَكْلِها واستِعمالِها وبُغْلِ الحَشْبَةِ المُتَحَرِّكةِ
والحَشْبَةِ التي تَدورُ على يَحْوَرٍ والحَشْبَةِ
الرُّوزْدَةِ بِمَصادِدِ في المَسْرَحِ الحَدِيثِ.

- الحَشْبَةُ المُفَتَّوحَةُ التي لا تَفْتَرِضُ عَلاقةَ
مُواجهةٍ وإنَّما يَحيِطُ الجُمهُورُ بِها من جِهاَتِها
الثلاثِ. من أَشْكالِ هذه الحَشْبَةِ الوَضائِعُ
التي كانت تُشْبِهُ في القُرُونِ الوَسْطى وفي
عُرُوضِ الأَسواقِ وفي عُرُوضِ الكُومِيدِيا
دِبلارَتِهِ* الإِيطالِيَّةِ، والحَشْبَةُ المُشْبَدَةُ على
عَرَباتٍ مُتَحَرِّكةٍ في عُرُوضِ الأوتوماسكرتال*

في إسبانيا وأمريكا اللَّاتِينِيَّةِ، والحَشْبَةُ
الإِلِيزابِيثِيَّةُ Scène Elizabéthaine في إنجلتِرا.
من هَذهِ الأشْكالِ أيضًا الوِنْتِرُ Podium في
المَسْرَحِ المَلْحمِيِّ*، وهو مِنضَةٌ تُوظَّفُ
لِمُحاكَمَةِ فِكرَةٍ ما. ومنها أيضًا الحَشْبَاتُ
المُتَعَدِّدَةُ في العَرَضِ الواحِدِ بِحيثُ يُضْطَرُّ
المُتَفَرِّجُ لِلحَرَكَةِ لِكَي يَتابعَ العَرَضَ (انظر
مَسْرَحَ البَيتَةِ المُحِيطَةِ). كَذلكَ فَإِنَّ الحَشْبَةَ في
المَسْرَحِ الشَّرْقيِّ* حيث يَغيبُ الدِيكُورُ
والكواليسُ بِشَكْلٍ عامٍّ يُمكن أن تُعْتَبَرَ حَشْبَةً
مَفْتُوحَةً.

تَنَوَّعَ أَشْكالُ الحَشْبَةِ المُفَتَّوحَةِ حَسَبَ طَبِيعَةِ
العَرَضِ (الحَلْبَةِ في المِيزِجِ*) وحَسَبَ طَبِيعَةِ
المكانِ (الْفُشْحَةُ في المَلْعَبِ وفي السَّاحاتِ،
الباحَةِ في الخاناتِ القَدِيمَةِ). وقد اسْتَمَرَّتْ هَذهِ
الأشْكالُ مَسْرَحيًّا في العَصْرِ الحَدِيثِ ضِمنَ
التَّوجُّهِ لِلخُروجِ من العِمارةِ المَسْرَحِيَّةِ إلى أَمَكَنَةِ
أُخْرى ضِمنَ المَدِينَةِ، وَضِمنَ الرِّغْبَةِ في تَعديلِ
شَكْلِ الفُرْجَةِ والتَّوجُّهِ إلى جُمهُورٍ وَاسِعٍ.

وَالنَمودِجَ الأكثرَ تَكَامُلًا لِلحَشْبَةِ المُفَتَّوحَةِ هو
الحَشْبَةُ الإِلِيزابِيثِيَّةُ حيث يَتَدَاخَلُ مكانُ التَّمثِيلِ معَ
مكانِ الفُرْجَةِ، ويُسْتَشَرُّ الفَضاءُ بِكَافَةِ أبعادِهِ أَفقِيًّا
وَعَمُوديًّا. فَالحَشْبَةُ التي تُوجَدُ على مُستَوًى
الجُمهُورِ تُسَمَّى الحَشْبَةُ الدُّنْيا Down stage
يَعْمَلُها عَمُوديًّا حَشْبَةً عُليا Up stage تَتكوَّنُ من
طابِقَيْنِ أحيانًا وتَقْدُمُ فيها مَشاهِدُ الشُّرَفاتِ
وَالنوافذِ والأَسوارِ، هَذا إِضافةً إلى الفَتَّحاتِ في
أَسفلِ الحَشْبَةِ التي تَخْرُجُ مِنْها الأَشْباحُ وَيُطلَقُ
عَليها اسمُ الفَقْعِ traps. كَذلكَ تُقسَمُ الحَشْبَةُ
أَفْقيًّا إلى عِدَّةِ أَجْزاءٍ: فَالْجُزْءُ الَّذِي يَمْتَدُّ بِاتَّجاءِ
الصَّالَةِ بِحيثُ يَحيِطُ بِهِ الجُمهُورُ من جِهاَتِهِ
الثلاثِ يُسَمَّى مُقَدِّمَةُ الحَشْبَةِ Forestage أو
Apron stage، وهو مُخْتَصَصٌ لِمَشايدِ الهَواءِ

المُتفرِّجين على شكل مُدرّجات نصف دائرية تُحيط بالخشبة على شكل حُدوة حصان ضمن الصالة المُستطيلة. في هذا الشكل المعماري يُحسب المنظور* ومركز الرؤية انطلاقاً ممّا يُسمّى عين الأمير *L'Œil du Prince*، وتُخلَق علاقة مُجابهة وقُصَل كامل بين الصالة والخشبة، مع خلق علاقة تراثية لأمكنة جلوس الجمهور تتوزّع حسب أفضلية الرؤية (المقصورات Loges والبلاكين Balcons والرّواق السُّلوبي Poulailleur والأرضية Parterre) وهذا ما نجده حتى يومنا هذا في دور الأوبرا* القديمة وفي مسارح الغُلبَة الإيطالية.

شكّل الخشبة والصّالة وتوزّيعه التّلقّي:

تفترض الخشبة المُعلّقة في الغُلبَة الإيطالية علاقة مُواجهة Relation frontale والرؤية فيها محورية Vision axiale تسمح بتحقيق الإيهام*. أمّا الخشبة المفتوحة، فتُخلَق علاقة تتداخل بين الصالة والخشبة تكبير الإيهام. كذلك فإنّ استعمال خلفيّة الخشبة ككواليس مكشوفة للجمهور في بعض أشكال المسرح الشرقيّ التقليديّ وفي مسرح الحُكبة Arena theatre (انظر مسرح دائريّ) من العناصر التي تكبير الإيهام وتُبرز المسرحية*. من جهة أخرى فإنّ وُضع الجمهور في الصالة وتقاليد الفُرجة السائدة في كلّ مجتمع من المجتمعات لها تأثيرها على نوعيّة التلقّي. فالجمهور الذي كان يتناول الطعام والشراب أثناء العُرُض في المسرح اليونانيّ القديم وفي المسرح الصينيّ والإيزابتيّ وفي مسرح المقهى* يعيش حالة فُرجة مُختلفة عنها بالنسبة للمُتفرِّج الجالس في الظلّة والمُعْتدّ بأعراف اجتماعية ومسرحية في مسرح العلبَة

التلقّي. أمّا الجزء الداخليّ المسقوف والأقرب إلى حائط الخشبة فيُطلق عليه اسم الخشبة الداخليّة Inner stage، يليه تماماً باتجاه الداخل جزء مُغلَق بيّنة* يُطلق عليه تسمية Recess أو Study يُؤدّي إلى الكواليس والامكنة المُخصّصة للعاملين في المسرح أو ما يُسمّى خلفيّة الخشبة Back stage.

الصّالة:

يُختلف وُضع الصالة باختلاف شكل الخشبة وباختلاف التركيبة الاجتماعية للجمهور* في عصر ما. ففي المسرح الكلاسيكيّ الفرنسيّ كانت تُوضَع مُقاعد على الخشبة نفسها لشخّة من المُتفرِّجين، وفي مسرح الشارع يُحيط الجمهور بمكان الفُرجة كيما أثقّ الخ.

يُمكن تحديد شكلين أساسيين لصالة المُتفرِّجين في المسرح هُما:

- الصالة على شكل حُدوة حصان وتمتد أطرافها بحيث تُحيط بمُقلّمة الخشبة. هذا الشكل نجده في المسارح القديمة حيث تُحيط المُدرّجات نصف الدائرية بمُقلّمة الخشبة، وفي المسرح الإيزابتي وفي المسرح الصينيّ وغيره.

- الصالة المُستطيلة المواجهة للخشبة، وهو الشكل الذي ساد في فرنسا حيث حافظت المسارح حتّى القرن الثامن عشر على شكل صالات لُعبة التنس Jeu de Paume التي كانت العُرُوض المسرحيّة تُقدّم فيها. من التعديلات الهامّة التي أُجريت على هذا الشكل في إيطاليا منذ عصر النهضة مُحاولَة التوفيق بين شكل العُرُوض في المسرح القديم حسب مبادئ الرومانيّ فيتروفي Vitruve وبين العمارة المسرحيّة الجديدة، فجاءت مُقاعد

كفّن يجمع بين فنون مختلفة تنصهر ويُعاد تركيبها في العرض. وأهمية هذا الموقف تكمن في أنّ المسرح صار يُرجع إلى نفسه كمسرح بقصّ النظر عن ارتباط العرض بالنص الأدبي أو بواقع ما يُشكّل المرجع *Référent*، وقد تجلّى ذلك عملياً في الأسلوب الشّرطيّ في التعامل مع مكونات العرض بعيداً عن محاكاة واقع ما.

والبحث عن الخصوصيّة المسرحيّة من خلال تحديد الصفات المميّزة للمسرح كقصّ وكعرض وكمليّة إبداعية أمر قديم اهتمت به فلسفات الفنّ وعلم الجمال* وعلوم الآداب حين حاولت التمييز بين الفنون والآداب من خلال معايير مُتّوعة منها ما يتعلّق بماهيّة كلّ فنّ من الفنون ومنها ما يتعلّق بوسائل تعبيره والهدف منه وعلاقته بالواقع وكيفية إنتاجه وإدراكه.

أخذ البحث في الخصوصيّة المسرحيّة دفقاً جديداً مع النقد الحديث الذي اعتمد مناهج مُتّوعة في محاولة البحث عن خصوصيّة المسرح: فالتحليل الدراماتورجيّ حاول رُشد الخصوصيّة المسرحيّة على صعيد البنية الدراميّة للعمل المسرحيّ (انظر البنية والمسرح)، والتحليل السميولوجيّ حاول تَقصّي هذه الخصوصيّة على مُستوى العلامة وعلى مُستوى اللغة المسرحيّة وعلى مُستوى الخطاب* المسرحيّ من خلال التعامل مع المسرح ك نظام دلاليّ مُغلّق بقصّ النظر عن علاقته بالواقع (انظر السميولوجيا والمسرح). في توجّه آخر، تمّ البحث عن الخصوصيّة المسرحيّة من خلال النظر إلى المسرح كممارسة اجتماعيّة جماعيّة تقوم على الحضور الحيّ للمُفرّج* وللمُمثّل* مقارنة مع ممارسات أخرى جماعيّة يغلّ اللّوب والطقوس (انظر اللّوب والمسرح، الأثرولوجيا والمسرح).

الإيطالية. كذلك فإنّ العلاقة التراتبيّة في المسارح المُجهّزة بمقصورات و ملاكين، والتي يكون محور الرؤية فيها مُنصبّاً على الصالة نفسها وليس على خشبة تُساهم في خلق علاقة تُلوّ خاصة، إذ يتحوّل المُفرّجون أنفسهم إلى فرّجة. انظر: المكان المسرحيّ، الفضاء المسرحيّ، العمارة المسرحيّة، السينوغرافيا.

■ الخصوصيّة السّرجيّة Theatrical

specificity

Spécificité théâtrale

تعبير دخل الخطاب النقديّ المسرحيّ حديثاً ويُقصد به الملامح والعناصر التي تُميّز المسرح عن بقية الآداب والفنون وأشكال العرض وتُحدّد خصوصيّته. وقد تبلّور مفهوم الخصوصيّة المسرحيّة ضمن نظرية المسرح *Théorie du Théâtre* وعلم المسرح *Théatralogie*. كما أخذ أبعاده ضمن التوجّه الفلسفيّ نحو البحث عن ماهيّة المسرح *Essence du Théâtre*. من أهمّ البحوث في هذا المجال دراسات الفرنسيّ هنري غوبيه H. Goubier التي تعتمد المنهج الاستنتاجيّ للانطلاق من مُقارَنة مُجمل الأعمال المسرحيّة التي كُتبت تاريخ المسرح من أجل استخلاص نوع من الماهيّة أو الجوهر الثابت الذي يَرسم البنية الأساسيّة للعمل المسرحيّ، أو البحث عمّا يُشكّل أساس المسرح وهذا ما اصطُفح على تسميته المسرح*.

ترافق البحث في خصوصيّة المسرح مع ظهور الإخراج* كروية مُستقلة وجامعة لمكونات العمل المسرحيّ، ومع التوجّه نحو رفض التعامل مع المسرح كمحاكاة* لواقع ما، وإنّما كلمة خاصّة وكَيّان مُستقلّ. وقد أدّى ذلك إلى بداية استقلاليّة المسرح عن الأدب والتعامل معه

اللُّغوي السويسريّ فرديناند دو سوسور F. Saussure بين الكلام واللغة، ومن اعتبار أنّ الكلام والخطاب الذي يتولّد عنه هو استخدام ما للغة (استخدام الأنظمة التُخويّة والدلاليّة)، يكون الخطاب في المسرح استخدامًا مُعيّنًا في حالة مُحلّدة (في النصّ وعلى الأخصّ في العرض) لأنظمة اللغات المتعدّدة (المسموعة والرقيّة) التي تُكوّن اللغة المسرحيّة.

هناك دراسات اهتمّت بالخطاب، وعلى الأخصّ بالجوار* في الأدب والمسرح مُقارنةً مع الحياة الماديّة من خلال طرح الاختلاف بينهما. وقد بيّنت هذه الدّراسات، وعلى الأخصّ أبحاث كاترين أوريكيوني C. Orecchioni ودومينيك مانجينو D. Maingueneau أنّ خصوصيّة الخطاب في المسرح تكمن في كونه مُقصّدًا ودلاليًا لأنّه لا مجال للثّرة والعباطيّة في المسرح.

إضافة إلى ذلك فإنّ الدّراسات الحديثة حين استندت إلى نظريّة التواصل*، بيّنت خصوصيّة الخطاب المسرحي في كونه قولًا مُزوّدًا يخلُق عمليّتيّ تواصل تتداخلان فيما بينهما:

أ- صاحب الخطاب المركزيّ في النصّ (الذي يتكوّن من نصّ الشخصيات إضافة إلى الإرشادات الإخراجيّة*) هو الكاتب. وفي العرض حيث يتشكّل الخطاب من مُجمل العناصر الرقيّة والمسموعة، يكون صاحب الخطاب إضافة إلى الكاتب كلّ فريق العمل من مُمثل* ومُخرج* الخ.

ب- الجوار هو عمليّة تواصل قائمة بعدّها ذاتها بين شخصيات المسرحيّة، لكنّها تتوضّع أيضًا ضمن عمليّة تواصل أشمل بين مُزبّل هو الكاتب في النصّ والمُخرج في العرض، وبين مُتلّق هو القارئ في النصّ

وتجلّ الإشارة إلى أنّ البحث عن خصوصيّة المسرح لا يخلو من المُفارقة لأنّه ترافق تمامًا مع النظر إلى المسرح كفضّ شامل وجامع يفتح على الفنون الأخرى بشكل كبير. لذلك، وبعد مرحلة التركيز على خصوصيّة المسرح، ومع التداخل الذي تشهده الساحة الثقافيّة المُعاصرة بين الأجناس الأدبيّة، وبين الفنون بشكل عام، صار من الصّعب رصد الخصوصيّة المسرحيّة ولم يقدّ هناك مُبرّر للحديث عنها.

■ الخطاب المسرحيّ Theatrical discourse Le discours théâtral

في اللّغة العربيّة الخطاب هو ما يكلّم به الرجل صاحبه ونيّضه الجواب، وأصله من فعل خَطَبَ وخاطبَ خطابًا، بمعنى كاتَمَ. ويقابله باللغات الأجنبيّة Discours وهو في المعنى العامّ والشائع للكلمة النصّ الذي يُقال للأخريين شفهيًا أو كتابيًا بهدف غرض فكرة ما أو شرحها أو الإقناع بها.

مع ظهور علم الألسنيّة استخدمت الكلمة بمعناها الأوسع حيث تعني مجموعة الجُمَل التي تُشكّل كلّ مُنظّمًا ومُتجانسًا هو القول Enoncé.

وقد اعتبر العالم اللُّغويّ الفرنسيّ إميل بنفينيست E. Benveniste أنّ القول يُصبح خطابًا حين يتحدّد كصّل له فاعل هو صاحب الخطاب. وميّز بين ما يُقال أي القول، وبين طريقة قوله أي الخطاب. وكذلك ميّز بين ما أسماء الخطاب الناتج الذي يكون بصيغة الحاضر وبأخذ شكل جوار يأتي على لسان مُخاطب يتكلّم بصيغة الأنا، ومُخاطب هو أنت، وبين الخطاب الموضوعيّ الذي يُروى بصيغة الغائب على أنّه شيء من الماضي ومنه رواية التاريخ وغيره.

من جهة أخرى، وانطلاقًا من تمييز العالم

أخرى.

والإرشادات الإخراجية هي من العناصر الرئيسية التي تُحدّد السياق وتُسمع للقارئ أن يتخيّل ظروف الكلام. من هذا المنظور يبدو الإخراج* تجسيداً يُحدّد ظرف الكلام. كما أن طريقة التعامل مع مكونات العرض تُشكّل خطاباً في حدّ ذاته يمكن أن يُغني الخطاب المسرحي أو يُعارضه حين يُغيّر شروطه.

هذا المَنحى في تحليل الخطاب المسرحي والكلام كفضل هو ما طوّره البُحوث الجديدة في مجال البراغماتية *Pragmatique* التي وضع أسسها أوزوالد دوكرو O. Ducrot وسيرل Searle وخاصة ما يتعلّق منها بفاعلية الكلام، أي بقدرة الكلام على أن يكون له نفس تأثير الفعل، وهو ما يُسمى *Actes de langage*. والواقع أن اعتبار الكلام بمثابة الفعل هو من أساسيات الخطاب المسرحي. ففي المسرح «أن تقول يعني أن تفعل»، وهذه فكرة قديمة طرّحها المُنظر الفرنسي ديبنيك D'Aubignac منذ القرن السابع عشر حين اعتبر أن «التكلّم في المسرح هو فعل بحدّ ذاته» (انظر حوار)، لا بل إن الكلام يُمكن أن يكون بديلاً عن الفعل كما في المسرح الكلاسيكي. ففي مسرحية «فيدرا» للفرنسي جان راسين J. Racine (١٦٣٩-١٦٩٩) يعتبر بَرّح فيدرا بحُبّها لهيبوليتس فملاً يَربط صاحبه.

كذلك فإنّ المُعرّج* يلعب دوراً في تفسير الجوار حسب استقباله للخطاب، وهذا أحد مجالات البحث الهامة في المسرح التي طوّرتها آن أوبرسفلد A. Ubersfeld وبارتريس بافيس P. Pavis وأن ماري غوردون A.M. Gourdon. انظر: الجوار، الإرشادات الإخراجية.

والمُعرّج في العرض. ومع أنّ صاحب الخطاب في الجوار هو الشخصية* المُتكلمة، إلا أنّ الشخصية تُظَلّ وسيطاً، لأنّ صاحب الخطاب الفعلي هو الكاتب أو مَنْ يقوم على العمل. لذلك فإنّ البحث عن رأي الكاتب في خطاب إحدى الشخصيات غالباً ما يُوقع في الخطأ وهذه هي إحدى إشكاليات وجهة النظر *Point de vue* في المسرح.

ونصّ الإرشادات الإخراجية هو خطاب يُعلن الكاتب نفسه على أنّه صاحبه، وهو نصّ آمريّ مكتوب يخفي أثره كنصّ كلامي في العرض المسرحي ويتحوّل إلى عناصر من طبيعة أخرى (عناصر الديكور والموسيقى والإضاءة والحركة الخ)، أمّا نصّ الشخصيات، فهو خطاب يخفي فيه الكاتب كصاحب للقول، وله أشكال مُتعدّدة أهمّها الحوار والمونولوج* والحديث الجانبي* والتوجّه* للجمهور. يُحافظ هذا النصّ على طبيعته اللغوية لكنّه يتحوّل إلى كلام منطوق خلال العرض.

من جهة أخرى فإنّ الخطاب في المسرح يُمكن أن يكون حركياً بحدّ ذاته حين يتمّ الاستغناء عن الكلام وتعويضه بالحركة، وهذا ما نجده في الايماء*، لا بل إنّ الصمت* هو أحد أشكال الخطاب المسرحي لآته فعل دلاليّ.

ومن خصوصيات الخطاب في المسرح أنّ الكلام الذي تقوله الشخصيات هو كلام لا يحول أيّ معنى إذا لم يُقرأ ضمن العلاقة التي تربط بين الشخصيات المُتخاطبة، وضمن الطّرف الذي يُحدّده ويُعطيه معناه (المكان والزمان وعوالم الشخصيات المُختلفة). بمعنى آخر فإنّ ما يُحدّد معنى الخطاب للمُتلقي هو السياق من جهة والأعراف* المسرحية السائدة من جهة

■ الخَوْفُ والثَّقَفَةُ

Terror and Pity

Terreur et Pitié

مُصطلح من مُصطلحات التراجيديا* حَسِب المنظور الأرسططالي*، وهو ترجمة للكلمتين اليونانيتين Eleos = شَفَقَة و Phobos = الدُّعْر. وقد استُبدلت كلمة الدُّعْر في العربية بكلمة الخَوْف.

حدّد أرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢ ق.م) في الفصل الثالث عشر من كتابه «فنّ الشعر» غاية التراجيديا بالتوصل إلى التطهير* لدى المُتفرِّج من خلال إثارة الخَوْف والثَّقَفَة. ويَتِم ذلك ضمن مسار مُعيّن يُشكّل أساس النظام المأساوي* الذي يقوم على متابعة المُتفرِّج* لأفعال الشخصية* أو البطل*، والتَّمثّل* بها والتعاطف Empathia مع ما تفعله أو ما تُفكّر به. وعندما يحدث الانقلاب* بعد أن يركب البطل الزُّلَّة أو الخطيئة، ويرى المُتفرِّج تحوُّله من السعادة إلى الشقاء، يَنتابه شعور بالثَّقَفَة عليه لما حصل له، والخَوْف من أن يَناله هو نفس مصير البطل. وهذه المشاعر العنيفة التي تُعيل بالمُتفرِّج إلى قِمّة التوتر تُؤدّي إلى راحته بعد انتهاء العُرْض، أي إلى التطهير.

كما يذكر أرسطو أن التوصل إلى التأثير* على المُتفرِّج وتوليد شعوري الخَوْف والثَّقَفَة لديه يُمكن أن يَتِمّ بوسائل العُرْض التي يُطلَق عليها اسم «التماظر»، لكنه يَفضّل أن يكون ذلك من سياق الأحداث نفسها، لأن ذلك «أفضل الأمرين وأدلّها على حَنق الشاعر (فنّ الشعر، الفصل ١٤).

في كتاب «البلاغة» (الكتاب الثاني، الفصل الثالث)، يتحدّث أرسطو أيضًا عن الخَوْف والثَّقَفَة فيقول أن الخوف يُثير الثَّقَفَة لأنّه يُحصّل لأناس يُشبهوننا. ولكون الثَّقَفَة تَمَسّ

أناسًا لا يَسْتحقّون المُصيبة، فإنّ الألم يكون فظيماً. كذلك يَتوقّف أرسطو عند الحالات التي تُسبب الخوف والثَّقَفَة من خلال سرده لنوعية الشخصيات وانقلاب أحوالها، ويذكر حالة أوديب الذي لم يَنقل إلى حال الشقاء لخبثه ولا لشُرّه، بل لزلّة أو ضَعف ما*. (فنّ الشعر، الفصل ١٣).

في القرن السابع عشر، اعتمد الكلاسيكيّون المنظور الأرسططاليّ للخَوْف والثَّقَفَة وموقف أرسطو من الشخصية المأساوية. ويذكر الكاتب الفرنسي جان راسين J. Racine (١٦٣٩-١٦٩٩) في مُقَدِّمة مسرحيّة «أندروماك» أنّ الشخصيات «يجب ألا تكون جيّلة بشكل كامل، ولا سيّئة بشكل كامل، وإنّما أن تقع المُصيبة عليها بسبب زلّة أو خطيئة».

اعتبارًا من القرن الثامن عشر، ويظهور الدراما* والميلودراما*، تغيّر مفهوم البطل ومفهوم الخطيئة، وتعدّلت النظرة إلى كُلّ المفهوم الأرسططاليّ للنظام المأساويّ فطُرحت الشخصيات ضمن منظور أخلاقيّ يُحدّده الصراع الجدليّ بين الخير والشر، فكانت إمّا شخصيات خيرة تمامًا يَتَمثّل المُتفرِّج نفسه بها ويتعاطف معها، وإمّا سيّرة تمامًا يَرُفّضها. كما تحوّل شعورا الخَوْف والثَّقَفَة إلى انفعالات عنيفة تَسْتثير الدموع وتُدغغ العواطف وتُحقّق التفتيس وتُعطي عبرة للمُتفرِّج. كما أنّ الإثارة في هذا المسرح كانت تتولّد غالبًا من الوسائل الخارجية. وقد ظلّ هذا المنحى سائدًا فيما بعد في السينما.

انظر: التطهير، المأساويّ.

■ خيال الظلّ

Shadow Show

Théâtre d'ombre

شكل من أشكال الفُرجة* له طابع دراميّ تُمثل الشخصيات فيه دُمى تتحرك من وراء ستارة* بيضاء شفّافة يُسلط الضوء عليها من الخلف فيرى المُتفرّجون ظلالها بما يُفسّر التسمية.

في اللغة العربية يُطلق على الدُمى في عروض خيال الظلّ اسم الشخص، كما يُطلق على اللاعب الذي يحركها اسم المُخايل أو المُحرك أو الخليلاتي. في الصين وجزيرة بالي يُسمى المُخايل دالانغ Dalang وقد كان في العصور القديمة من الكهنة، وظلّ يُعتبر شخصية مقدّسة حتّى صار يقوم بهذه المهمة مُمثلون جوالون لا ينتمون إلى فئة الكهنة. في الهند يخضع المُخايلون إلى إعداد طويل يدوم سنوات قبل أن يقضطلوا بهذه المهمة. وبشكل عامّ يستعين المُخايلون عادة بمُساعدين يُقدّمون لهم الأكسوارات اللازمة أو يُساعدونهم في تحريك الشخص.

ولمسرح عروض خيال الظلّ شكل خاصّ فهو عبارة عن ستارة بيضاء رقيقة مشدودة على قوائم خشبية يقف المُخايلون خلفها أو تحتها. عند بداية العرض تُغطّى الأنوار في أماكن المشاهدين وتضاء خلف الستارة وحدها لدعم تأثير الظلال. تستمرّ العروض عدّة ساعات أو تدوم طوال الليل. ولا يترك المُخايل مكانه ويظلّ يُنثي ويُعيد ويغيّر صوته حسب الشخصية التي يُقدّمها. ولا يتوقّف إلا في اللحظات التي تتدخل فيها الجوقة أو المُغنيّ الأفرادي. وتشكّل هذه المُداخلات ما يُسمّى الفواصل* وهي بمثابة الاستراحة للمُخايل.

يقتصر حضور عروض خيال الظلّ بشكل عامّ

على الرُجال والأطفال، أمّا في الصين حيث يُسمح للنساء بحضورها، كانت المُتفرّجات يجلسن مُقابل الستارة بحيث يرين الخيال فقط في حين يجلس الرُجال وراء الدالانغ بحيث يرون الشخص وخيالها على الستارة في نفس الوقت.

والشُخوص المُستعملة في هذه العروض هي مجموعة من الأشكال المُسطحة مصنوعة من الجلد أو من الورق الملون ومُقرّعة تُمثل كائنات إنسانية وحيوانية، وبعض قطع الأكسوار*، وبعض الوحوش المُخرافية كما في ماليزيا وكمبوديا. لهذه الشُخوص مفاصل مُتحركة في بعض الأحيان، وفي أحيان أخرى تكون قطعة واحدة؛ وفي كل الأحوال تكون مُجهّزة بثقوب ينفخ فيها اللاعب عيذان من الخشب أو الخيزران بحيث يُمكن تحريكها وجعلها تؤدّي أدوارها ببطء.

تختلف أشكال هذه الشُخوص باختلاف المناطق. فمنها ما هو بسيط للغاية ومنها ما هو مُعقّد ومُزيّن بالأحجار الكريمة، ومنها ما هو صغير (من ثلاثين إلى خمسين سنتيمتراً) ومنها ما يُماثل الشخص العاديّ حجمًا كما في عروض خيال الظلّ الهنديّ الذي يُسمى Andhra Pradesh. كذلك يتراوح عدد هذه الشُخوص بحسب أهميّة العرض (في جزيرة جاوة يتجاوز عددها المائتين).

يُمكن تصنيف هذه الشُخوص إلى فئات تُحددها الروايز* والأعراف* المُتبعة:

- في الصين تخضع شُخوص خيال الظلّ لنفس الأعراف المسرحيّة التي تتحكّم بماكياج* الشخصيات النعّية* في أوبرا بكين*، حيث تختلف ملامح الوجوه باختلاف الطباع: فهناك وجوه طبيعيّة تدلّ على الناس السُقيمين،

وجوه مدعونة تدلّ على الأشرار وهذا يُساعد الجمهور على معرفة أدوار الشخصيات بمجرّد ظهورها.

- في الهند وجزيرة جاوة يلعب الزّي المسرحي* وأغطية الرأس دوراً أساسياً في تحديد الوضع الاجتماعي للشخصيات، كما أنّ ألوان الشخص و تعابير وجهها ومكان تواجدها يُحدّد الطّباع. فالشخصيات النبيلة تتواجد غالباً جهة اليمين والشريفة جهة اليسار في مشاهد المعارك التي تُثير حماسة كبيرة. وينتهي الحَدَث دائماً بانتصار الأخيار على الأشرار.

- في منطقة حوض البحر المتوسط تُمثّل شخص خيال الظلّ شخصيات سياسية وأعمالاً اجتماعية مُستندة من الواقع، وهي في أغلب الأحيان شخصيات يغلّب عليها طابع الغروتسك*. وعلى الرّغم من أنّ عروض خيال الظلّ تُعتبر من أشكال الفرجة الشعبية، إلّا أنّها كانت في كثير من بلاد الشرق الأقصى ترتبط بأشكال العبادة وبالطقوس الدينية المُتبعة. مع مرور الزمن ضُمّت العلاقة بالمُقدّس وزالت تدريجياً. ففي الهند كانت عروض خيال الظلّ المُستندة من ملحمتي المهاباهاراتا والرامايانا تُقدّم في المعابد خلال الاحتفالات الدينية لمدة ٤١ يوماً دون وجود مُتفرّجين، ثمّ اختُصرت تدريجياً وصارت في يومنا هذا تُقدّم خلال ٢١ أو ١٤ يوماً فقط.

في أندونيسيا، وتأثير من الديانة الإسلامية التي انتشرت منذ القرن السادس عشر كانت عروض خيال الظلّ وسيلة لجذب السّكان إلى الديانة الجديدة ولذلك تُجدّ ضمن المواضيع المَطروحة، إضافة إلى ملحمتيّ المهاباهاراتا والرامايانا، بعض السّير الشعبيّة المُستندة من

الثّرات الإسلاميّة مثل سيرة الأمير حمزة. وقد كان للديانة الجديدة أثرها في تطوير أشكال الشخصيات التي غلب عليها طابع الأسلبة* لكيلا تتعارض مع المعتقدات الدينية الإسلامية التي تُحرّم التصوير الإيقوني للمخلوقات الحيّة. ولعروض خيال الظلّ في أندونيسيا طابع ديني هو مزيج من المعتقدات المحليّة والإسلاميّة. فهي تُعتبر وسيلة للتواصل بين أرواح الأحياء وأرواح الأموات بواسطة الدالانغ الذي يُعتبر شخصاً مُقدّساً يَرُمُ إلى الخالق الذي يُنفع الحياة في الشخص بمعرفته وقُدْرته الروحية. كما ترمز السّارة البيضاء إلى النّجّة والبنّصّة إلى الأرض ومراحل الغرض إلى مراحل الحياة المُتتالية (طُفولة - شباب - شيخوخة).

في المنطقة العربيّة والإسلاميّة تطرّق بعض المُتصوِّفين أمثال ابن حزم الأندلسي ومحيي الدين بن عربي والشاذلي والغزالي إلى عروض خيال الظلّ وأطلقوا عليه تسميات مثل ظلال الحَيال وخيال الظلّ وخيال السّار، وقسروا من خلالها العلاقة بين عالم الظاهر والنّجوى الإلهي، وفي ذلك معنى يقترب من النظرة الفلسفيّة التي طرحها أفلاطون (٤٢٧-٣٤٨ ق.م)، وتُعتبر أنّ العالم الذي نعيش فيه هو وهم. جدير بالذكر أنّ الشاعر الفارسيّ عُمر الخيام اعتبر عروض خيال الظلّ رمزاً للعالم الذي نعيش فيه، مثلما اعتبر شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦) المألّم «مسرحاً يلعب كلّ منا فيه دوراً».

على ضوء ذلك تُفسّر تسمية خيال الظلّ بالمعنى اللّغويّ لكلمة خيال في اللّغة العربيّة (خال الشيء = كلّه وتوهم أنّه كذا؛ والخيالة جمعها خيالات هي ما يَتَشَبّه للنّائم من الصّور في النّمام). يتأكّد هذا المعنى إذا قارنّا هذه

أو العكس؛ إذ إنَّ بعض التفسيرات تُعيد هاتين الشخصيتين إلى مُهرَجين حقيقيين كانا من نُدماة السلطان العثمانيّ أورخان (١٢٨٨-١٣٥٩) استعاض عنهما بعد وفاتهما بدمعيتين تُملَّان أدوارهما من وراء السُّتار، إضافة إلى تفسيرات أُخرى تُعتبر أنَّ شخصيّة كراكوز هي مُحاكاة تُهكِّمة للوزير الأيوبيّ الظالم قرقوش. لكنّه من المُؤكَّد أنَّ عُروض كراكوز في البلاد العربيّة وكره غوز في تركيا وكراغيزوي Karaghiozi في اليونان هي نتيجة لتفاعل يَتَّيْت خيال الظَّلّ الأنْدُونِسِيّة مع التقاليد القديمة لِعُروض الدُّمى koukla التي كان يُقدِّمها العَجَر في الساحات العامّة في تركيا ومصر، وكُلُّ تقاليد المُهرَجين والنُّدما والمُحِبِّطين التي تُشكِّل الإرث الشعبيّ للمنطقة بأكملها (انظر المُهرَج).

انتشر خيال الظَّلّ في فترة الحُكم العثمانيّ أيضًا في شِمال إفريقيا ودول البلقان (يوغسلافيا بلغاريا ورومانيا واليونان)، وأخذ في كُلِّ منطقة طابَعًا محليًّا على صعيد اليربوتوار* والمواضيع المُستَمَدّة من الحياة اليوميّة. كذلك عُرِف في إيطاليا وفرنسا منذ القرن الثامن عشر حيث كانت عُروضه تُقدِّم في الحانات (كبابريه القلعة السوداء في باريس). وقد انتقل سريعًا إلى بقية دول أوروبا مثل إنجلترا وألمانيا ومن ثمَّ إلى أمريكا. أخذ هذا الفنُّ بالتراجع مع دُخول السينما، وانحسر تمامًا بعد الحرب العالميّة الثانية وتحوَّل إلى نوع من العُروض السياحيّة تُقدِّم بمناسبة الأعياد أو خلال شهر رمضان في البلاد العربيّة والإسلاميّة.

نال خيال الظَّلّ اهتمامًا خاصًّا في المُقود الأخيرة من القرن العشرين وتَرافق ذلك مع تَعَرُّف رجال المسرح في الغرب على أشكال الفُرْجة في الشرق الأقصى وفي العالم، ومع

التسمية بالتسمية التي تُطلَق باللغة التركيّة على عُروض الدُّمى Chadir Khayal أي خيمة الخيال، ممَّا يدلُّ على أنَّ كلمة خيال كانت شائعة بمعنى الإيهام* وكُلُّ ما له علاقة بالقرْض الإيهاميّ.

أصول خيال الظَّلّ وأبشاره:

نشأ خيال الظَّلّ في الشرق الأقصى. ويُعتدّ من التسمية التي تُطلَق عليه أحيانًا «الخيالات الصينيّة» Ombres Chinoises أنَّ موطنه الأصليّ هو الصين حيث عُرِف منذ القرن العاشر كتسلية للامبراطور في البلاط. تَطوَّر خيال الظَّلّ الصينيّ وتحوَّل إلى شكل فُرْجة جَوَّالة وإلى تسلية من تسالي مسرح الأسواق*، ممَّا رَفَدَ نصوصه بمواضيع وأساطير وملامح مُستَمَدّة من التُّراث الشعبيّ. كذلك فإنَّ عُروضه كانت في كثير من الأحيان تُهدى إلى الآلهة في المواسم الزراعيّة وفي مُناسبات اجتماعيّة (زواج أو وفاة أو ولادة).

انتقل خيال الظَّلّ من الصين إلى الهند وإلى جزيرة جاوة ومنها إلى المنطقة العربيّة بفضل حركة التجارة. ويُفترض أنّه عُرِف في العراق وسورية بدايةً ثُمَّ في مصر (أقدم إشارة إلى خيال الظَّلّ في مصر تعود إلى عهد السلطان صلاح الدين الأيوبيّ في القرن الثاني عشر)، ومنها انتقل إلى تركيا في زمن حُكم السلطان سليمان الأوَّل لمصر في القرن السادس عشر.

يُعرف خيال الظَّلّ في تركيا باسم «كره غوز» Karagöz وهو اسم إحدى الشخصيات الرئيسيّة فيه إلى جانب حاجيوات Hacıvat، ولا يُمكن الجزم إن كان هذا الثنائيّ التركيّ هو الذي أفرز شخصيتي كراكوز وحاج عواظ في خيال الظَّلّ العربيّ، وأراغوز في عُروض الدُّمى المصريّة،

تُطلَق على نُصوص خيال الظلّ تسميات عديدة باللغة العربية تذكر منها التمثيلية والباية والفصل واللعبة وسيطرة الخيال، ولكُلٍّ من هذه الأشكال مُقوماته التكوينية والموضوعية.

المسرح الأسود التشيكي:

المسرح الأسود التشيكي *Cerné Divadlo* أحد التنوعات المعاصرة ليقية خيال الظلّ ظهر وانتشر في تشيكوسلوفاكيا اعتباراً من الخمسينات.

يعتمد المسرح الأسود على الظلمة المطبقة التي تُوحى بمكان لا أبعاد له يُمكن أن يُصور فضاءات واسعة. كذلك تكون ملابس المُمثلين فيه سوداء تماماً والوجه مغطى بالأسود بحيث يُصبح الكفّ الأبيض الذي يرتديه المُمثلُ هو الشيء الوحيد الظاهر للعين.

تُستخدم في عروض هذا المسرح إضاءة خاصة من الأشعة فوق البنفسجية مُصممة خصيصاً بحيث تتحول كُلّ العناصر على الخشبة بما فيها أجساد المُمثلين إلى أشكال هندسية وحُطوط مضية تتحرك في الفراغ المُظلم. كذلك تلعب الموسيقى والمؤثرات السمعية دوراً هاماً لأنها يجب أن تتوافق تماماً مع إيقاع الحركة، فتلازمها وتدعمها وتُجسدها أحياناً.

عادة ما تكون عروض هذا المسرح صامتة، لذا يُصنّف ضمن أشكال المسرح الإيماني (انظر الإيماء). كما أنّ تأثيره على المُشاهد هو تأثير جسديّ انفعاليّ يقوم على الإبهار وتحقيق المُتعة البصرية، دون أن يخفي ذلك الجهد العقليّ الذي يبذله المُتفرّج لتفكيك الروايات وفهم المعنى. انظر: الدُمى (عروض).

اهتمام بلدان العالم الثالث بإحياء التراث والأشكال التراثية والظواهر شبه المسرحية. من جهة أخرى فإنّ يقينيات خيال الظلّ صارت تُستخدم في كثير من المسرحيات المعاصرة كعنصر من عناصر المسرحية.

خيال الظلّ في العالم العربي:

تُعتبر عروض خيال الظلّ من أقدم الأشكال الدرامية في العالم العربي وأكثرها قُرْباً من المسرح. كما أنّ التصاقها بالواقع وحُلُوها من أيّ طابع دينيّ يجعل منها أكثر الأشكال المسرحية تمييزاً عن الأدب الشعبي بما فيه من وضوح وصرامة، خاصةً وأنها كانت تُقدّم في المقاهي حيث يجتمع الناس من مُختلف الفئات. وبالفعل فإنّ نُصوص خيال الظلّ المعروفة ذات طابع نقديّ واضح يطال الحياة الاجتماعية والسياسية ويتطرق إلى كُلّ الممنوعات في لغة قتيبة لا تخلو من المباشرة. وكانت عروضه وسيلة تعبير شعبية عن مشاكل الساعة يُمكن أن تصل إلى حدّ التحريض (انظر المسرح التحريضي)، وهذا ما يُبرّر قانون منع هذه العروض في فترة الحكم العثمانيّ في ١٤٥١م، وفي فترة الاستعمار الغربيّ (في ١٩٠٩ في مصر وفي ١٩٤٣ في الجزائر وتونس).

من أقدم النصوص العربية المكتوبة لخيال الظلّ تلك التي كتبها مُحند بن دنايل الموصلّي (١٢٤٨-١٣١١) وجمعها تحت اسم «طيف الخيال» وقُدِّمها في مصر فترة حكم بيبرس (١٢٦٠-١٢٧٧) وقد بقي منها حتى اليوم ثلاثة نُصوص هي «طيف الخيال» - «عجيب وغريب» - «المُتيم».

■ الدادائية والمنسرح

Dadaïsme

Dadaïsme

تسمية مأخوذة من كلمة Dada التي لا يُعرف معناها أو سبب اختيارها، فقد تكون مأخوذة من صيغة التجبُّب للعبة الحصان الخشبي بالفرنسية، أو من تكرار كلمة Da التي تعني نعم بالروسية، ويقال أيضًا إنَّ اختيارها تمَّ بشكل عشوائي وهي لا تعني شيئًا.

والدادائية حركة فنيَّة بدأت في مدينة زوريخ في سويسرا عام ١٩١٦ وشكَّلت تيارًا قصير الأمد في فرنسا وألمانيا حيث انتهت فعليًّا في عام ١٩٢٤. وُلدت الحركة باتِّفاق بين الشاعر المجرِّي تويستانت تزارا T. Tzara (١٨٩٦-١٩٦٣) والرَّسام الألمانيَّ هانز أرب H. Arp ورسام من أمريكا اللاتينية هو فرانسيس بيكابيا F. Picabia، فقد أصدروا عام ١٩١٨ بيانًا هو إعلان لتأسيس الحركة تضمَّن رَفْض كُلِّ ما سَبَقه من قِيَم ومفاهيم وأشكال فنيَّة ودعا إلى إلْغاء العقل والذاكرة والزواجع، وعدم طرح أيَّة رؤية مُستحيَلة.

يرتبط ظهور هذه الحركة بظُروف الحرب العالمية الأولى وشُعور الإحباط الذي خلَّفته لدى الإنسان الأوروبي. لذا اجتذبت في البداية عددًا كبيرًا من الفنَّانين لم يلبثوا أن انفصلوا عنها سريعًا لطابعها القُدسيِّ والفوضويِّ، ولإدراكهم أنَّ هذه الحركة لا تطرح أيَّة نظرة للعالم وإنما هي مُجرَّد رَفْض وتحطيم. على الرغم من ذلك لا يُمكن

إنكار أنَّ هذه الحركة تُشكِّل مَحطَّة هامة في تَطوُّر الفنِّ والأدب الأوروبيين لأنَّها فتحت الباب أمام التجريب.

المنسرح الدادائي:

تتألف الدادائية بجرورها مع طبيعة المنسرح كتواصل، لكنها تُعتبر الحلقة التي ربطت بين الحركة الرمزية والمنسرح الطليعي الذي انتشر في الخمسينات من هذا القرن. كما أنَّ الدادائية كانت وراء تشكيل بعض المُختبرات المسرحية التي كانت مَعقِل التجريب في الحركة المسرحية. فقد قُدِّمت عام ١٩٣١ مسرحية «أمبراطور الصين» (١٩١٦) للفرنسي ريبومون دوسين G. Ribemont-Dessaignes في «مُختبر الفنِّ والفعل» الذي أسَّسه المُخرجان إدوار أوتان E. Autant (١٨٧١-١٩٦٤) ولويس لارا L. Lara (١٨٧٤-١٩٥٢).

انطلاقًا من خصوصية هذا التيار الذي يقوم على تحطيم القوالب ونسف كُلِّ ما هو مُتوقَّع ومألوف، فإنَّ تجلَّيات الدادائية على صعيد النصِّ والعرض في المنسرح كانت على شكل سُخرية من مُعتقدات الطبقة البورجوازية، وتحطيم للسلوة المُتكاملة التي يُمثِّلها الفنُّ البورجوازي عن المُجتمع والحياة. في عام ١٩٢٢ طرح تزارا مبدأ العفوية في المنسرح من خلال رفض الكلام كخطاب مُتجانس، والاكتفاء بالفكرة التي تحملها الكلمة. وتُعتبر مسرحيات تزارا من أهم

وتُعتبر مسرحية «أنداء تيريزياس» (١٩١٧) لغويوم أبولينير من النصوص التي تقع بين الدادائية والسرالية.

■ الدراما Drama

Drame

أصل كلمة دراما من الفعل اليوناني Drān الذي يعني أصل كلمة دراما من الفعل اليوناني Drān الذي يعني قَعَلَ. وصفت درامي Dramatique موجودة في اللغة اليونانية Dramatikos وفي اللاتينية Dramaticus للدلالة على كُلِّ ما يحيل الإثارة أو الخطر. وتستخدم كلمة دراما في اللغة العربية بلفظها الأجنبي.

ولكلمة دراما تَلَفُظ واسع يُحدِّده السِّياق:

- في المعنى العام تُطلق كلمة دراما على كُلِّ الأعمال المكتوبة للمسرح مهما كان نوعها، فيُقال الدراما الإليزابيثية *Drame elizabéthain* ودراما عصر التنوير والدراما الرومانسية والدراما الطبيعية أو الدراما الهندية إلخ، وهذا هو المعنى الإنجليزي للكلمة حيث تدل كلمة Drama على المسرح كنص وكتاريخ وجماليات مُقابل كلمة Performance التي تعني العَرض والأداء. كذلك تُطلق تسمية دراما على كُلِّ عمل تمثيلي من ابتكار الخيال حتى ولو لم يُقدِّم على خشبة المسرح، ومن هنا تسمية الفنون الدرامية وهي المسرح والتمثيلات الإنشائية والتلفزيونية.

- الدراما *Le Drame* بالمعنى الفرنسي هي نوع مسرحي ظهر في القرن الثامن عشر في فرنسا للدلالة على المسرحيات التي تُعالج مشكلة من مشاكل الحياة الواقعية فيها خلط بين طابع الجدِّ والهزل بسبب اهتمامها بتصوير «الحقيقة» على الخشبة من خلال المُحاكاة الإيهامية.

النصوص التي كتبت للمسرح الدادائي وهي «قلب من غاز» التي تُؤدِّي الحدث فيها شخصيات هي عَيْن وأنف وأذن إلخ، ومسرحية «المغامرة السماوية الأولى للسيد أنتيبرين» ثم «المغامرة السماوية الثانية للسيد أنتيبرين» التي خُلِق فيها تزارا علاقة مُرَجَّة مُغايرة.

مال الدادائيون إلى استخدام تقنية الكولاج (توليفة أجزاء غير مُتناسقة) في المسرح، وطرح الأمور بجزئياتها وليس بنظرة كُلِّية. أما على مُستوى العَرض المسرحي فقد أبرزت الدادائية ما هو غريب ومُتَنَكِّك ولا علاقة له بالقواعد والأعراف المسرحية المألوفة. كما أنَّ الدادائيين تعاملوا مع العَرض المسرحي على أنه طَقْسٌ يحتوي على عناصر كرنفالية يُشارك فيه المُعَرِّجُ بشكل فعال، فأدخلوا بذلك علاقة جديدة بين المُعَرِّج والعَرض لم تكن موجودة سابقاً.

أول عَرض دادائي قُدِّم عام ١٩١٦ كان عبارة عن صُراخ وضجيج مُتراقِبَيْن يُلْقِيا أشعار ومَرَدُّ لِحِكَاية، وقد قام رَوَّاد الحركة تريستان تزارا وهانز آرَب بالتمثيل في هذا العَرض.

في عام ١٩١٧ قُدِّم عَرض دادائي اسمه «استعراض» على مسرح الشانزليزيه كُتبه الفرنسي جان كوكسو J. Cocteau (١٨٨٩-١٩٦٣) وأخرجه وشارك فيه راقص الباليه الروسي سيرج دياغلييف S. Diaghiliev (١٨٧٢-١٩٢٩)، كما شارك في إعداده الرسَّام الإسباني بابلو بيكاسو P. Picasso ونال نجاحاً كبيراً لدى الجمهور. لكنَّ الشاعر الفرنسي غيوم أبولينير G. Apollinaire (١٨٨٠-١٩١٨) أطلق على هذا العَرض صفة جديدة لم تكن مُستخدمة من قبل، إذ اعتبره عَرضاً سرالياً فكان ذلك فاتحة لحركة جديدة انبثقت عن الدادائية هي السريالية.

تُضاف إليها صيغة لتصنيف الأشكال *Fabula togata*, *ateilana* إلخ (انظر الحكاية). وفي القرون الوسطى حيث لم يُعرف التمييز بين الأنواع المسرحية شاعت كلمة لعبة *Play/Jeu* للدلالة على المسرحية بشكل عام، مع وجود تسميات لأنواع مثل عروض الأخلاقيات* والمُعجزات* والأسرار* والفواصل* المُضحكة التي تتخللها مثل الفارس*. ولم تُطلق تسمية دراما إلا على دراما القُداس *Drame liturgique* والدراما التوراتية *Drame biblique* اللتين تقومان على تمثيل مقاطع من الكتاب المُقدس كما هي. في القرن السابع عشر حيث عُرفت التراجيديات* والكوميديات* والتراجيكوميديات* وعروض الرغويات*، كانت كلمة «كوميديا» تعني المسرحية بشكل عام. ويُعتبر الأب دوبينيك D'Aubignac (١٦٠٤-١٦٧٦) أول من استعمل صيغة درامي لوصف ما هو مسرحي حين تحدث عن الحدث الدرامي مأسوياً كان أم مُضحكاً.

- في القرن الثامن عشر ظهرت كلمة دراما في كتابات الفرنسي دوزيد ديدرو D. Diderot (١٧١٣-١٧٨٤) «الابن الطبيعي» (١٧٥٧)، وخطاب حول الشعر الدرامي (١٥٧٨)، وفي كتابات الفرنسي بيير بومارشيه P. Beaumarchais (١٧٣٢-١٧٩٩) «بحث حول النوع الدرامي الجاد» للدلالة على نوع وسيط بين التراجيديات والكوميديات. بعد ذلك صارت التسمية تُطلق على نوع مسرحي مُحدّد هو الدراما البورجوازية *Drame bourgeois* في فرنسا والدراما الرومانسية في ألمانيا.

الدراما البورجوازية:

قامت الدراما البورجوازية على انقراض

ظَهَر هذا النوع كَرَمَة فِعْل على الجَماليّة الكلاسيكيّة* التي قامت على الفصل بين الأنواع وعلى قَواعد* مسرحيّة صارمة منها وَحدة الزمان والمكان إلخ. لم يَدُم هذا النوع أَكثَر من عشرين مئة، لكنّ التسمية ظَلَّت مُستعملةً للدلالة على كُلّ مسرحيّة لا يُمكن تصنيفها بشكل واضح ضمن الأنواع* المسرحيّة، وعلى أيّ عمل فيه صِراع* وله طابع دراميّ.

والدراميّ *Dramatique* هو طابع وصف من التصنيفات التي طَرَحها عِلْم الجَمال* ونَجده في الأعمال الأدبيّة والفنّيّة مثل الرّواية والرّسم. يَخْتلِف الدراميّ عن المأساويّ* في كون الدراميّ يَحِيل نفس الطابع المُثير للخوف والشُّقّة* لكنّ نهاية الصُّراع فيه لا تأخذ طابع الحتميّة المأساويّة (كارثة أو موت)، وإنّما تَظَلّ مفتوحة على إمكانيّة الخلاص. كذلك يَخْتلِف الدراميّ عن المؤثّر *Pathétique* في كون الدراميّ يَفتَرِض وجود القِبل في حين أنّ المؤثّر يَظَلّ في نطاق الشعور والإحساس. كذلك تُستعمل صيغة دراميّ كاشم يُطلق على مسرحيّة مُصوّرة ومُتقولة للتلفزيون *Dramatique*، وعلى الأعمال التمثيليّة المكتوبة للتلفزيون أو للإذاعة (انظر الدراما التلفزيونيّة والدراما الإذاعيّة).

الدراما كَتَنَز: استُعملت كلمة دراما في المسرح اليونانيّ حيث كانت الدراما الساتيرية *Drame satyrique* (من الساتير *Satyres* وهم رفاق ديونيزوس) نوعاً خليفاً يَقدّم في نهاية المُسابقات التراجيديّة التي تُفَسِّم ثلاث تراجيديات ودراما ساتيريّة.

اخْتُصَّت كلمة دراما من مفردات المسرح زمن الرومان بالتدريج وصارت كلمة *Fabula* تُستعمل للدلالة على المسرحيّة بَقْض النظر عن نوعها

كُنْصُرَ أساسِيّ في الكتابة، ولأنّها أكثر تَوْجُهاً نحو الإيهار على صعيد القُرْض المسرحي. كما أنّ بومارشيه ابتدع ما أسماه كوميديا البيرة *Comédie moralisante* وحاول من خلالها الجَمْع بين الدراما والكوميديا. كذلك فإنّ مسرحيّات البولقار* تُعْتَبَر شكلاً من أشكال الدراما البورجوازية.

في القرن التاسع عشر أُلغِيَتْ صِفة البورجوازية عن الدراما واعتُبرَتْ صِفة انتقاصيّة، لا بل ظهر ما يُسَمَّى بالدراما اللابورجوازية *Drame anti-bourgeois* وأشهر أعمالها مسرحيّات الفرنسي هنري بيك *H. Becques* (١٨٣٧-١٨٩٩) ولا سبّما مسرحيّة «الغربان» التي تُعَدُّ فاتحة الثيّار الواقعي في المسرح (انظر الواقعيّة والمسرح).

انحسرت الدراما البورجوازية مع ظهور الدراما التاريخيّة *Drame historique* التي تقترب من التراجيديا لكنّها أكثر التصاقاً منها بالتاريخ وبالواقع ممّا يَسْمَح للمُشْجَع أن يرى في الحَدَث المُستقى من التاريخ صورة لواقعه.

الدّراما الرومانسيّة:

بَدَأَتْ الدراما الرومانسيّة *Drame romantique* في ألمانيا مع حركة العاصفة والاندياع *Sturm und Drang* التي رَفَضَتْ النّمُودَج الكلاسيكيّ الفرنسيّ والفتَتْ إلى آداب القرون الوسطى وخاصّة النّمُودَج الشكسبييري (التراجيديا التاريخيّة) والنّمُودَج الإسبانيّ وذلك لعدم ارتباطهما بقواعد كاتلي قيّد المسرح الفرنسيّ في القرن السابع عشر (انظر الرومانسيّة والمسرح).

من أهمّ نُصوص الدراما الرومانسيّة في ألمانيا مسرحيّة «اللصوص» لفريدريك شيللر

التراجيديا الكلاسيكيّة التي بدأت تُعرَف انحداراً ملحوظاً في مُتَنَصَف القرن الثامن عشر، وكانت تَطَوُّراً طبعيّاً للكوميديا الخالصة والكوميديا الداعمة*. وقد ارتبط ظهور الدراما البورجوازية بعوامل مُتعدّدة منها:

- صُعود البورجوازية كطبقة وبَحْثها عن أنواع جديدة تُعَكِّس تطلّعاتها وتَصوُّرها عن الحياة.
- التطوُّر العلميّ الذي أدّى إلى التأكيد على نسبيّة الأمور وَرَفُض الثوابت على كُلِّ المُستَد بما فيها الأدب والفنّ.
- ظُهور الرّواية بالمعنى الحديث للكلمة، وهي كجنس أدبيّ أقرب إلى الواقع من المسرح. وقد تأثرت الدراما بالرّواية على صعيد الشكل، وبالكِتابات النظرية التي أَكَّدَتْ على علاقه الرّواية بالحقيقة.

- التوجّه الجماليّ الجديد نحو البحث عمّا هو حَقِيقِيّ انطلاقاً من التمييز بين مفهومَي الطبيعة الجميلة *La belle nature* الذي استند إليه أدب القرن السابع عشر والطبيعة الحقيقيّة *La nature vraie* الذي ظَهَرَ في عصر التنوير، وقد أدّى ذلك إلى طَرَح مفهوم المصادقيّة *Credibilité* كشرط لتحقيق قاعدة مُشابهة الحقيقة*.

- التوجّه الأخلاقيّ الجديد نحو تأكيد أهميّة الفضيلة من خلال المواقف المؤثّرة. كانت الدراما البورجوازية التي ألّفها ديدرو مكتوبة بلُغة ثريّة وشخصيّاتها من الطبقة الوُسطى ولذلك تُعْتَبَر رَفّة فعل على التراجيديا المكتوبة شعراً وتُعرَض شخصيّات من الطّبقة الأرستقراطيّة فقط وتُصوِّر عالمها.

عُرِفَت الدراما كنوع تُشعّبات عديدة وأفرزت أنواعاً أخرى مثل الميلودراما* التي كانت أكثر شعبيّة لأنّها تُستَد إلى عامل التشويق *Suspense*

Drame symbolique والدراما الفلسفية *Drame philosophique*.

الدراما الخيالية:

انظر: الأوبرا، الدراما الموسيقية.

الدراما في القرن العشرين:

في القرن العشرين لم تُعد كلمة دراما تُطلق على نوع مسرحي مُحدّد وإنّما صارت تُغطّي أشكالاً من الكتابة المسرحية مُتنوعة جداً يربط بينها وجود الفعل* الدرامي والأزمة* والصراع بين الإنسان وقوى مُتنوعة ومُختلفة، منها ما هو اجتماعي كما في مسرحيات الألماني برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) والألماني هاوبتمان G. Hauptman (١٨٦٢-١٩٤٦) والنرويجي هنريك إبسن H. Ibsen (١٨٢٨-١٩٠٦)، ومنها ما هو قوى مُجرّدة (الموت، الزمن) كما في مسرحيات البلجيكي موريس ميتلنك (١٨٦٢-١٩٤٩) والروسي أنطون تشيخوف A. Tchekhov (١٨٦٠-١٩٠٤) والإيرلندي صموئيل بيكيت S. Beckett (١٩٠٦-١٩٨٩)، ومنها ما هو صراع مع الذات كما في مسرحيات السويدي أوغست سترندبرغ A. Strindberg (١٨٤٩-١٩١٢). كذلك لم يُعد تصنيف الدراما في النقد الحديث يَمّ من خلال ربطها بنوع مُحدّد وإنّما بDRAMATISME مُعيّنة (الدراما الإليزابيثية)، أو بنوعية المضمون انطلاقاً من علاقة المسرحية بالفرع الذي تصفه (دراما نفسية، دراما اجتماعية) (وهذا ما يظهر في دراسات الألماني بيتر زوندي P. Zondi)، أو بالبنية الدرامية ونوع الخطاب المسرحي المُستخدَم فيها (وهذا هو مضمون دراسات الفرنسي جان بيير سارازاك J.P. Sarrazac).

F. Schiller (١٧٥٩-١٨٠٥)، ومسرحية «غوتس فون بريشتنغ» لولفغانغ غوته W. Goethe (١٧٤٩-١٨٣٢).

تَبَيَّنَت الرومانسية الفرنسية الدراما كنوع وتطوّرت له انطلاقاً من رَفْضها للقواعد الكلاسيكية وبتأثير من الرومانسية الألمانية. ومن أهمّ نصوص الدراما الرومانسية الفرنسية مسرحية «لورانتشيو» لألفريد دو موسيه A. Musset (١٨١٠-١٨٥٧)، ومسرحية «هزناني» لفيكتور هوغو V. Hugo (١٨٠٢-١٨٨٥).

من أهمّ ما نادت به الدراما الرومانسية التخلص من وَحدة النوع وَحدة الطابع من خلال طَرَحها لإمكانية تجاوز الرفع* والفروتسك*، والاستخدام الحرّ للغة الشعرية أو الشرية، والتطرق إلى مواضيع مُتنوعة من الحياة، ورَفْض قاعدة التّوَحّيدات الثلاث* عدا قاعدة وَحدة الفعل، والمطالبة بكلّ ما هو مؤثّر كبديل عن التطهير* في النموذج الكلاسيكي. على صعيد العرض دَعَت الدراما الرومانسية إلى التخلّي عن الإلقاء الحطّابيّ الكلاسيكي والاستيحاء من أداء* المُمثّل الإنجليزي، والعودة إلى مسرح شكبير والدراما الإليزابيثية *Drame elizabéthain* كنموذج يُحتذى. من خلال ذلك أخذت كلمة دراما معنى دقيقاً لأنّها شكّلت نوعاً خاصّاً وأصيلاً يقوم على مفهوم جماليّ واضح وجديد صاغه فكتور هوغو في «مُقدِّمة كرومويل» التي كتبها عام ١٨٢٧ وتُعتبر من أهمّ الكُتابات النظرية حول الدراما الرومانسية.

في نهاية القرن التاسع عشر، ومع ظهور توجهات ومدارس جمالية متعددة، ظهرت تفرعات جديدة للدراما من أهمّها الدراما الطبيعية *Drame naturaliste* والدراما الرمزية

ما تكون الدراما الإذاعية إعدادًا لروايات معروفة ولقصص من التاريخ أو من الواقع، وقد بُت أن أكثر التمثيلات الإذاعية زُواجًا هي التي تعرض قصصًا اجتماعية أو بوليسية وتقوم على عنصر التشويق *Suspense*.

خصوصية الكتابة والتلقي:

الدراما الإذاعية هي فنٌ له أعرافه الخاصة التي تُنبع من طبيعة التواصل* فيه. ففئة التوصيل هي موجات الأثير التي تحيل الأصوات للمستمع، أما الروايز فتكون صوتية فقط لانعدام الجانب البصري في هذا النوع.

والدراما الإذاعية شكل درامي إيهامي يقوم على المُحاكاة* من خلال تعرض الخيال لدى المستمع وحده على بناء الصورة في خياله. وهي شكل مرن يستطيع أن يحقق الإيهام* بما هو حقيقي، أو بما هو غرائبي. ويتحقق ذلك عبر القدرات الواسعة للمؤثرات السمعية*. كذلك تُعتبر الدراما الإذاعية فنٌ التجريد الدلالي، فالمحاكاة فيها تتمّ بالجزئيات فقط وليس بشكل كامل كما في فنون العرض البصرية (صوت صرخة يكفي للإيهام بموت الشخصية).

تفرض ضرورة تعويض الرؤية في الدراما الإذاعية على الكاتب أن يقوم بالتعريف بالشخصيات والموقف والمكان الذي يتمّ فيه الحدث من خلال السمع (تُعرف الشخصية* من صوته أو يتمّ التعريف بها ويمكن الحدث وزّنه من خلال الجوار* والمؤثرات السمعية). كما يتمّ تحديد التقطيع* الدرامي إلى مسامع (مقابل مَشاهد في المسرح) من خلال الموسيقى والمؤثرات السمعية.

هذا الشكل الجديد من التصنيف سمح بإيجاد خطّ متصل بين أشكال مسرحية متباعدة زمنيًا ومكانيًا مثل عروض الأسرار في القرون الوسطى ومسرحيات بريشت ومسرحيات الفرنسي بول كلوديل P. Claudel (١٨٦٨-١٩٥٥)، لأنّ هذه المسرحيات تفتتح على أفق تاريخي أو ديني (انظر البنية والمسرح، شكل مفتوح/شكل مغلق).

انظر: الأنواع المسرحية.

■ الدراما الإذاعية Radio Play

Pièce radiophonique

تُطلق تسمية الدراما الإذاعية على الأعمال الدرامية التي تمثّل في استديوهات الإذاعة وتُبتّ إذاعيًا. تشمل هذه التسمية السلسلات الدرامية التي تقدّم يوميًا والتمثيلات والجواريات القصيرة التي تأخذ شكلًا دراميًا لغرض الدعاية أو التعليم. كذلك تُعتبر المسرحيات أو الأفلام التي تُقدّم على خشبة المسرح وفي صالات السينما وتُبتّ إذاعيًا مع تعليق المُذيع عليها شكلًا خاصًا من أشكال الدراما الإذاعية، ويُطلق عليها في هذه الحالة تسمية الفيلم الإذاعي Radio-Film أو المسرحية الإذاعية Radio-Théâtre.

تتنوّع التسميات التي تُطلق على الدراما الإذاعية حسب البلدان وحسب المنظور إلى أساس العمل، فعين يكون النصّ هو الأساس تُستمد تسمية دراما إذاعية باللغة العربية، و Radio drama باللغة الإنجليزية، و Pièce radiophonique بالفرنسية. وحين يكون الأداء هو الأساس تُستعمل تسمية تمثيلية إذاعية أو Radio play بالإنجليزية. في اللغة الألمانية وحدها نجد تسمية تؤكد على نوعية الاستقبال وهي تسمية التمثيلية المسموعة Hörspiel. غالبًا

الاداء في الدراما الإذاعية:

وقد جَذَبَت الكتابة للإذاعة الكثير من الكُتّاب المسرحيين الهامّين مثل الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٩٠٦-١٩٥٦)، والسويسريّ روبير بينجيه R. Pinget (١٩٢٠-)، والفرنسيّ بول كلوديل P. Claudel (١٨٦٨-١٩٥٥)، والبريطانيّ هارولد بينتر H. Pinter (١٩٣٠-)، والإيرلنديّ صموئيل بيكيت S. Beckett (١٩٠٦-١٩٨٩)، والأمريكيين إدوارد آلبّي E. Albee (١٩٢٨-) وآرثر ميللر A. Miller (١٩٢٠-).

من الأعمال الدرامية الإذاعية ما يتوجّه إلى جمهور واسع، ومنها ما يتوجّه إلى جمهور من نوعيّة خاصّة، وهذه حالة الأعمال ذات الكثافة الشعريّة الكبيرة، وتلك التي تقوم على استخدام فنيّ للتقنيّات المتطوّرة (تثقيّة الصوت، حُرقة الصدى).

في إنجلترا هناك الكثير من المسرحيّات التي قُدِّمت على المسرح بعد أن نجحت في الإذاعة. ويذكر هنا تأثير الناقد البريطانيّ مارتين إسلين M. Esslin الذي عوّل رئيساً لإقسام الدراما في هيئة الإذاعة البريطانيّة، وروّج لمسرح المَثَّ* من خلال تقديم أعماله على شكل تمثيليّات إذاعيّة.

كذلك يُعتبَر المُمثِّل والمُخرج الأمريكيّ أورسون ويلز O. Wells (١٩١٥-١٩٨٦) من أفضل الذين قدّموا أعمالاً دراميّة في الإذاعة. وقد واصل الأمر إلى ما يُعتبَر حدثاً مشهوراً في تاريخ الإذاعة حين تمّ بثّ تمثيليّة فخرُب العوالم عام ١٩٣٨ فأثارت دُعراً حقيقيّاً لدى المستمعين الذين اعتقدوا بوجود غَزَرٍ فضائيّ حقيقيّ للأرض، وهذا ما لا يُمكن أن يَتِمَّ فيما لو قدّم العمل في المسرح أو السينما أو التلفزيون.

للاداء* في الدراما الإذاعية خصوصيّة تميّزه عن المسرح والسينما والتلفزيون وتكمن في اجتماع المُمثّلين في الاستوديو حول الميكروفون، وفي غياب الجمهور* الحَيّ وَمَا يَتطلّب من المُمثِّل* قُدرة على تركيز الانفعال على مُستوى الصوت فقط، وإعطاء الأهميّة الكبرى لأسلوب الإلقاء* والتلؤنات الصوتيّة والثبّرة، خاصّة وأنّ الاداء أمام الميكروفون يَسمح بالهتس، وهذا ما لا يُمكن تحقيقه في المسرح. ولذلك نلحظ رواج المونولوج* الداخليّ في الدراما الإذاعيّة. كذلك يَحتاج المُمثِّل أثناء الاداء إلى تركيز كبير لكي يَتخيّل الموقف وَيَضَع نفسه ضمن سياق مُعيّن في غياب الديكور* والاكسسوار* والأزياء وفي غياب الحركة* إضافة إلى ذلك فإنّ أداء المُمثِّل يَعتَمِد كثيراً على الاقتراب والابتعاد عن الميكروفون للإبهاء بالمكان بدلاً من الحَرَكَة في فُنون الفَرَض البَصريّة. من جهة أخرى فإنّ غياب الصورة يَسمح بعمقٍ أكبر في توزيع الأدوار على الشخصيّات دون الالتزام بشكل المُمثِّل وبسبب ومظهره الخارجيّ.

تَطوُّر النُّوع:

أوّل تمثيليّة إذاعيّة تمّ بثّها في الولايات المتحدة عام ١٩٢٢ وفي فرنسا وإنجلترا عام ١٩٢٤. انتشرت الدراما الإذاعيّة بعد ذلك انتشاراً واسعاً في سائر دول العالم وخاصّة في العالم الثالث حتّى نافسَتْها السينما ثمّ التلفزيون. استندت الإذاعة في البدايات إلى الشكل الدراميّ لتقديم الكثير من البرامج المتنوّعة (الدُعائيات، البرامج التعليميّة والتثقيفيّة). بعد ذلك استقلّت التمثيليّة الإذاعيّة كنوع دراميّ وصارت تُشكِّل حَيِّزاً هامّاً من ساعات البَثّ.

أكاديمية الموسيقى الملكية ومسرح الكوميدي فرانسي. كما انتشرت في إنجلترا أشكال عروض تقترِب من الدراما الإيمائية مثل الأركيناد* والعروض الخُصا Dumb Show.

في يومنا هذا، شاعت الدراما الإيمائية وصارت عَرْضًا يُؤدِّيهِ مُمثل واحد أو فرقة بأكملها بمُصاحبة الموسيقى أحيانًا وبدونها أحيانًا أخرى، كما قد يترافق مع تعليق راوٍ أو صوت مُسجَّل Voix off أو نص مكتوب يَنت على شاشة ويُبيِّن مفاصل الحَدَث.

من أهم المُمثلين الذين قَدَّموا دراما إيمائية الفرنسي جان لوي بارو J.L. Barrault (١٩١٠-١٩٩٤) الذي قَدَّم عُرُوضًا بِفُردِهِ استنادًا إلى نُصوص كَتَبها له الفرنسي إيتين دوكرُو E. Decroux (١٨٩٨-٩٠) والمُمثل الإيمائي الفرنسي مارسيل مارسو M. Marceau (١٩٢٣-). وفِرقته. انظر: الإيماء.

■ الدَّراما التِّلْفُزيونيَّة Dramatique

تُطلَق تسمية الدَّراما التِّلْفُزيونيَّة على الأعمال الدرامية التي تُكَتَّب خُصِيصًا للتلفزيون، ولا تدخل في إطارها الأعمال المسرحية التي تُنقل في بَثٍّ مُباشِر من المسرح تُقدِّم على الشاشة الصغيرة (انظر التلفزيون والمسرح)..

للدَّراما التِّلْفُزيونيَّة أشكال مُتنوِّعة منها التمثيلية القصيرة التي تدخل في البرامج التعليمية والتثقيفية، ومنها الأعمال الدرامية المُكاملة التي تأخذ شكل سَهْرَةٍ تِّلْفُزيونيَّة أو تُقدِّم في عِقَّة حَلَقَات على شكل مُسلسل تِّلْفُزيوني Feuilleton، وهو الصَّيْغة الأكثر رَواجًا اليوم في سائر أنحاء العالم، ومنها الفيلْم التِّلْفُزيوني

في العالم العربي، كانت الدراما الإذاعية تلقى رواجًا كبيرًا قَبْل انتشار التلفزيون من أشهر الكُتَّاب المُختصِّين بالدراما الإذاعية في سوريا حكمت محسن (١٩١٠-١٩٦٨). وفي لبنان قام الكاتب المسرحي اللبناني عصام محفوظ (١٩٣٩-) بِكتابة مجموعة من الأعمال الدرامية للإذاعة نشرها تحت عنوان ١١ قُصَّة فيد الحُرِّيَّة.

انظر: وسائل الاتصال والمسرح، الدراما التلفزيونية.

■ الدَّراما الإيمائية Mimodrama

Mimodrame

تسمية مُتَّحَوَّة من كَلِمَتِي Mime = إيماء* وDrame = دراما*.

نوع من العُرُوض يَخلو غالبًا من الجوار، ويَعتَمد على الأداء الجسديِّ للمُمثلين أو الرَّاقيسين. وأسلوب العُرُض في الدراما الإيمائية يَختلف باختلاف البُلدان والمدارس، فهو أحيانًا يَقتَرِب من الرُّقص، وفي هذه الحالة يَشاَبِه كثيرًا مع الباليه* التي تُحكِي حِكَايَةً ويُطلَق عليها اسم الباليه بانتوميم Ballet Pantomime، وأحيانًا أخرى يَقتَرِب من الفِغَرَات الإيمائيَّة Pantomime. لكنَّ الفَرَق بين الدراما الإيمائية والبانتوميم يكمن في أنَّ الدراما الإيمائية تَروي حَدَثًا مُكَامَلًا بِناء على سيناريو مُحدَّد، في حين أنَّ البانتوميم يُقدِّم على تَقْدِيم مُشَاهِد إيمائيَّة تَخلو من الحَبْكَة*.

ظَهر هذا النوع من العُرُوض الإيمائية في فرنسا في القرن الثامن عشر كَنتيجة لقرار مُنَع المُمثلين الشَّعبيين من تَقْدِيم عُرُوض فيها كلام أو أي نوع من الإلقاء، وذلك لِحِمايَةِ ما اعتُبر آنذاك من اختِصاص المسارح الرسميَّة مثل

حُصُوصِيَّةٌ تُتَّبَعُ مِنْ حُصُوصِيَّةِ الْبَثِّ وَالتَّلَقِّي فِي التلفزيون. فهو يفترض وجود عنصر التشويق *Suspense* لِشِدَّةِ شَرِيحَةٍ واسعة من المشاهدين، وهو يتطلب بُنْيَةً تَتَلَامُ مع طبيعة العمل (مُتَسَلِّسٌ يوميٌّ أو مجموعة حلقات تدور حول نفس الشخصيات مع تنوع في الموضوع)، ومع نوعية التسهيلات التي تُقدِّمها التَّقْنِيَّاتُ الْمُتَطَوِّرَةُ فِي التلفزيون، ومنها إمكانيَّة الانتقال ضمن المكان والزمان من خلال تقنيَّة الحُطْفِ حَقْلًا *Flash back* واللُّقَّطات الخارجية وغيرها.

على الرُّغم من أنَّ الكتابة للتلفزيون تُتَطَلَّبُ إدراةً وخبرة، إلَّا أنَّ دور النص في الدراما التلفزيونية يَظَلُّ أَقَلَّ أَهَمِّيَّةٍ من الإخراج*، والجزء الإبداعيُّ الأهمُّ في الدراما التلفزيونية يحمله المُخرج الذي يَنصِبُ عَمَلَهُ بِشَكْلِ أساسيٍّ على التَّقْنِيَّاتِ المُسْتَخْدَمَةِ (الإضاءة والتصوير وطريقة استخدام الكاميرا وعمليَّات المونتاج) إضافةً إلى المُنْحَى الدرامي. تلعب عملية التصوير دورًا هامًا في تنفيذ العمل لأنَّ الكاميرا تُعْتَبَرُ عُصْرًا أساسيًا في الصِّياغة الدرامية، فهي تُؤَطِّر اللُّقَّطات وتُحدِّدُ وَجْهَ النظر *Point de vue*، وتُعْتَبَرُ بمثابة عين للمشاهد، كما تلعب دورًا هامًا في توجيه حركة المُمثلين ضمن الكادر (إطار الصورة). إضافةً إلى ذلك فإنَّ نوعيَّة اللُّقَّطات (قَرْدِيَّةٌ أو ثنائيَّةٌ أو لَقَّطات مُجمِعة) تلعب دورًا هامًا في توضيح علاقة الشخصيات ببعضها بعضًا وفي إحساس الشخصية* بحجمها بالنسبة للعالم. من جهة أخرى، تلعب المؤثرات السمعية والإضاءة والخفِّع التقنيَّة دورًا هامًا في طريقة تقديم الحدث وإضفاء مصداقيَّة واقعيَّة عليه، فهي تُقدِّمُ إمكانيَّة كبيرة للإيهام بواقعيَّة المكان والظرف المُحيط من خلال الديكور* المُشَيَّد داخل الاستوديو، وهذا ما لا يُمكن

Téléfilm. من هذه الأعمال ما يُصوَّر في الاستوديو (بوجود مُتفرِّجين أحيانًا)، أو خارجه في الموقع الطبيعي للحدث، وفي هذه الحالة تكون قريبة تقنيًا من الأعمال السينمائية.

يُخْتَلَفُ الإنتاج الدرامي التلفزيوني باختلاف السياسة المُتبعة في المؤسسة المُشْرِفة على الإرسال التلفزيوني، فالإنتاج يُمكن أن يُبرِّمَج كُتْمًا (تغطية ساعات البث المُتزايدة) أو نُوعِيًّا (هَدَفٌ تَقْيِيفِيٌّ أو سياسيٌّ أو إيديولوجيٌّ)، خاصَّة وأنَّ التلفزيون يَوجِّهُ إلى شريحة واسعة جدًا من المُشاهدين. تتحكَّم هذه السياسة بنوعيَّة الأعمال المعروضة وباختيار ساعات بثِّ الأعمال الدرامية بناءً على دراسات إحصائية لنوعيَّة المُشاهدين في كُلِّ فِترَةٍ ولساعات الذروة.

الدَّراما التلفزيونية بين الكتابة والإخراج:

يَأْخُذُ النصُّ في الدراما التلفزيونية شكل سيناريو* يتألَّف من مجموعة شَاهد لها تقطيع* مُعيَّن. يحتوي هذا السيناريو على الجوار* الخاصَّ بالشخصيات وإرشادات إخراجية* خاصَّة بأداء المُمثل مع وَصْفٍ تفصيليٍّ للمَناظر المُصاحبة لكلِّ مَوْقِفٍ ولكُلِّ المؤثرات المُصاحبة من إضاءة* وموسيقى ومؤثرات سمعية* وغيرها. يُمكن أن يحتوي السيناريو أيضًا على جزءٍ تقنيٍّ يُضفيهِ المُخرج* المسؤول عن العمل يحدِّد نوعيَّة اللُّقَّطات (داخليَّة/خارجية)، وأسلوبها (لَقطة عامة، مُتوسِّطة، مُتوسِّطة قريبة، قَرِيَّةٌ جِدًّا)، وزاوية التصوير (على مُستوى النظر، من فوق، زاوية إلى الأسفل، زاوية إلى الأعلى) وأسلوبه (لَقطة باليد، لَقطة ثابتة).

على مُستوى المضمون نجد في نصِّ الدراما التلفزيونية نفس العناصر الدرامية التي تتحكَّم بالعمل المسرحي. لكنَّ العمل التلفزيوني له

بتصوير أدق الانفعالات والإيهام بالمصادقة.

التلقي:

خلاقاً للمسرح الذي هو فنّ الهنا/الآن والذي يقوم على الحضور الحيّ للممثل، تُقدّم الدراما التلفزيونية بعد فترة من إنجازها، ويُغيب فيها التواصل* الحيّ بين الممثل والمُفرّج*. على الرغم من ذلك فإنّ تأثير الدراما التلفزيونية على المتلقي كبير لأنها تُسمح بقدر كبير من الإيهام بالواقع خاصة عندما تكون مُستمدّة من الحياة اليومية للمشاهدين وتُقدّم باللغة المحكيّة.

كذلك فإنّ وجود يقينيّات تُسمح بتكبير حجم الصورة وتضخيم الصوت تُخلق حميميّة مع الشخصيات والتحدّث لا توجد في المسرح وتؤدي إلى قدر أكبر من المُحاكاة* والإيهام*، وتُسمح للمُفرّج التخلّي* بالحدّث والشخصيات بسهولة، كما تُسمح بالتوصّل إلى الهدف الذي رُسم للمسرح في الماضي، وهو استثارة الخوف والسُفّة* وبالتالي التطهير* أو التنفيس.

من جهة أخرى فإنّ أعراف الفرجة التي تُلازم العرض المسرحي تنبئ عند تلقي الدراما التلفزيونية، لأنّ ذلك يَتِمّ ضمن الإطار الحياتي المعتاد وفي إضاءة العُرْفَة العادية ممّا يُعطي للمشاهد إحساساً بأنّ ما يراه على الشاشة هو امتداد لحياته، وهذا يُحدّد المُتعة* الخاصة بشاهدة التلفزيون.

كذلك فإنّ كُثر الإيهام في التلفزيون يُنبئ عن ظروف التلقي وليس من مُقوّمات العمل نفسه كما في المسرح عندما يَتِمّ اللجوء لعناصر تبرز المسرحية*.

انظر: التلفزيون والمسرح، وسائل الاتصال والمسرح.

التوصّل إليه إلا بضعية على خشبة المسرح. ويشكل عامّ يتّبان أسلوب إخراج الدراما التلفزيونية حسب نوعية العمل (تاريخي، سياسي، اجتماعي)، وحسب طابعه (جاد، خفيف، مُضحك*، مأساوي*، مُشوّق، إلخ)، وحسب المُدّة المُقرّرة لِشَئ العمل (مُسلّس في عدّة أجزاء، حلّقات قصيرة ومُتكاملة)، وحسب نوعية المُمثلين (شُجوم، مُمثلين شباب، وجوه جديدة)، وحسب الإمكانيّات المادية المُتاحة (تشاهد مُجموع، مُمارك، التصوير في المواقع الحقيقية للحدّث).

الأداء في الدراما التلفزيونية:

يُطلَب الأداء* في التلفزيون معرفة وخبرة بخصوصيّة العمل التلفزيوني، فالمُمثل* مُلزَم بأن يميّ كيفية الحركة أمام الكاميرا، وأن تكون لديه القدرة على التركيز من أجل فهم التّطور البيكولوجي للشخصيات، لأنّ المُمثل يُصوّر اللقّطات المطلوبة منه بمعزل عن التسلسل الزمني للحدّث، ولا تتوضّح استمرارية الشخصية وتطوّرها إلا لاحقاً بعد إتمام عمليّات المونتاج.

يُختلف الأداء في التلفزيون عن الأداء في المسرح. ففي حين يُطلَب العمل المسرحي فترة طويلة من التدريبات الجماعية، يَتِمّ الأداء في التلفزيون بدون تحضير طويل ومن خلاله تصوير مشهد مُتفرقة. وفي حين يَعيش المُمثل المسرحي الانفعال المُتطوّر والمستوّر درامياً على الخشبة ويتأثّر برؤود أفعال المُتفرّجين في الصّالة، يُغيب هذا العامل التواصلّي الهامّ في التلفزيون. كما أنّ اضطراب المُمثل لإعادة اللقطة عدّة مرّات في بعض الأحيان يجعل الأداء أكثر ضُمومة، والانفعال أقلّ صِدْقاً، على الرغم من أنّ التقنيّات التلفزيونية والجدّع التصويرية تُسمح

Musical Drama

■ الدراما الموسيقية

Drame Musical

نوع من العروض ظهر في إيطاليا في نهاية القرن السادس عشر حين أدخل الموسيقى كلوديو مونتيفردي C. Monteverdi (١٥٦٧-١٦٤٣) على مسرحيات عصر النهضة الإيطالية فواصل موسيقية وغنائية، وذلك ضمن المحاولة التي تمت لاستعادة وإحياء شكل العرض في التراجيديا اليونانية القديمة، فكان ذلك من العوامل التي أدت إلى ظهور الأوبرا التي أُلقي عليها في البداية تسمية الدراما الغنائية *Melodramma* والدراما الموسيقية *Dramma per musica*.

استقت الدراما الموسيقية مواضيعها من الأساطير القديمة ونالت نجاحاً كبيراً وكانت فاتحة للبحث في أشكال تمثيرية جديدة في مجال الموسيقى الدرامية وفي مجال المسرح الغنائي. ظلت الدراما الموسيقية تُعتبر شكلاً مسرحياً حتى جاء الموسيقى الألماني ريتشارد فاغنر R. Wagner (١٨١٣-١٨٨٣) في القرن التاسع عشر ونقلها إلى عالم الأوبرا وأسماها فن المستقبل، واعتبرها نوعاً بديلاً عن الأوبرا التقليدية لأنها فن شامل يجمع بين الموسيقى والشعر وتقنيات المسرح، وذلك ضمن نظريته عن اجتماع الفنون *Gesamtkunstwerk* في النص الذي كتبه عام ١٨٥٠ بعنوان «الأوبرا والدراما». من أهم الأمثلة على الدراما الموسيقية العمل الذي قدّمه مونتيفردي تحت اسم «أورفيو» (١٦٠٧) ومؤلفات ريتشارد فاغنر «تريستان وإيزولت» (١٨٦٥) و«رباعية» «خاتم نيبولغن» (١٨٧٦) التي تقسم أربع أوبرات هي «ذهب الراين» و«الفالكيري» و«سيفغريد» و«غروب الآلهة».

Docudrama

■ الدراما التوثيقية

Docudrame

نوع من أنواع الدراما التلفزيونية والإذاعية.

يُسمى هذا النوع بالدراما التوثيقية لأنه يُقدّم واقعة اجتماعية أو سياسية حصلت فعلاً في إطار درامي، ويؤدي الأدوار فيه ممثلون مع استضافة بعض الأشخاص يمتثلون لحدث في الحادثة الأصلية ليؤكدوا على مصداقية ما يُقدّم.

يتم تقديم هذه الدراما بعد عمليات تحضير طويلة، منها إجراء تحقيقات دقيقة والقيام بمقابلات للإحاطة بكلّ ملابسات الواقعة وتوثيقها في الإطار الذي جرت فيه فعلياً، لأنّ تصوير الواقع هو الهدف الأساسي للدراما التوثيقية التي تُحاول أن تكون موضوعية تُجاه الحدث المعروض، لكنّ ذلك لا يتحقق دائماً لأنّ الانتقال من الواقع إلى المُخيّل يتمّ من خلال وجهة نظر *Point de vue* مُعدّ للعمل.

يُمكن أن يكون للدراما التوثيقية طابع تحريضي في بعض الأحيان، لأنّ طرح الموضوع على الشاشة أو من خلال الإذاعة يُمكن أن يُحرّك الرأي العام ويدفع المُتفرّج إلى اتخاذ موقف ما من قضايا المُجتمع، وهذا ما تُحقّق بالفعل لدى عرض الدراما التوثيقية المُسمّاة «كاثي» في التلفزيون البريطاني عام ١٩٦٦، إذ أدّى ذلك بشكل مُباشر إلى تأسيس جمعية الماوي لإيواء المُشرّدين في بريطانيا.

من هذا المُنطلق تقترب الدراما التوثيقية كثيراً من مسرح الجريدة الحية الذي تمثّل فيه الأحداث الساخنة أمام الجمهور لإعلامه بما يحصل.

انظر: وسائل الاتصال والمسرح، الدراما التلفزيونية، الدراما الإذاعية.

انظر: الدراما، الموسيقى والمسرح، الأوبرا.

■ الدراماتورج

Dramaturg

Dramaturge

كلمة تُستعمل بلفظها الأجنبي في كُلِّ اللغات بما فيها اللغة العربية، وهي مأخوذة من اليونانية *Dramatourgos* التي تتألف من *Dramato* = العمل المسرحي، و *ergos* = الصانع أو العامل. أي إن الكلمة معنى التأليف كصناعة.

عُرف معنى الكلمة تطوُّراً نوعياً يوازي تماماً تطوُّر معنى كلمة دراماتورجية*. ففي البداية كانت تسمية دراماتورج تُطلق على من يؤلف الدراما. فيما بعد، ومع انتشار المدلول الألماني لكلمة دراماتورجية، تطوُّر المعنى ودخل عليه مدلول جديد إذ شُمل، إضافة إلى المعنى الأول، الشخص الذي يهتم بالعرض المسرحي، وغالباً ما يكون مُرتبلاً بمخرج* أو بفرقة* أو بمؤسسة. ولذلك نجد في اللغة الألمانية تسميتين لمهنتين مستقلتين هما المُتأَوِّر والمُعدُّ المسرحي *Dramaturg*، والكاتب *Dramatiker*.

يُعتبر الكاتب الألماني غوتولد لسنغ *G. Lessing* (١٧٢٩-١٧٨١) أوَّل دراماتورج بالمعنى الحديث لأنه قنَّ الباب أمام تصوُّر جديد للعملية المسرحية على الصعيد العملي من خلال ربطها بخصوصية الجمهور* الذي تتوجه إليه. كذلك فإنَّ المسرحي الألماني برتولت بريشت *B. Brecht* (١٨٩٨-١٩٥٦) كان أوَّل من طَبَّح مفهوم الدراماتورجية فعلياً في تحليله للنص مع المُمثل وفي إعداد الكلاسيكيات للمسرح. وقد أوصل بريشت الدراماتورج إلى أهميته القصوى لأنه جعله أهم من الكاتب ومن المخرج. وفي نصّه «شرايطه النحاس» تتوضَّح

ماهية الدراماتورج لأنَّ بريشت اعتبره مسؤولاً عن الجانب التقني والعملي مُقابل الفيلسوف الذي يهتم بالجانب الفكري في العمل.

تنبَّت وجود الدراماتورج في المؤسسة المسرحية في ألمانيا وفي دول أوروبا الشرقية في النصف الأوَّل من هذا القرن حيث خلقت وظيفة الدراماتورج في المسارح الرسمية، وفي بعض الأحيان كان يتم تعيين أكثر من دراماتورج في المسرح الواحد.

على الصعيد العملي هناك تنوع في مهمات الدراماتورج، ويمكن أن تُدرج هذه المهمات تحت عنوانين رئيسيين:

- دراماتورج الإنتاج، ولا يرتبط عمله مباشرة بالعملية الإخراجية وينتهي دوره مع بداية التدريبات. فهو المسؤول عن تحديد الريتوار* ورسم سياسة المسرح واختيار النص وتوثيقه، وإجراء بحوث تاريخية ومسرحية حوله، وتحضير الدعاية له وكتابة النشرة التوضيحية التي تُوزَّع على المُتفرِّجين (البروشور)، وتوثيق العمل بعد العرض (إعداد مَلَفٍّ وصوَّر عن العرض وما كُتِب عنه). وهذه العملية يمكن أن يقوم بها شخص واحد أو فريق عمل، كما يمكن أن يتولاها مُساعد المخرج في غياب الدراماتورج.

- دراماتورج المِنَصَّة ويدخل عمله في صُلب العملية الإخراجية ويتراوح ما بين ترجمة النص أو إعادة ترجمته لفرع مُعَيَّن أو نقله من اللغة الأدبية إلى اللغة المحكية، وإعداد النص أو توليفه، وتقديم قراءة* مُحدَّدة له. وهذا العمل يقوم به الدراماتورج بالتعاون مع المخرج والمُمثل والسينوغراف. وقد يقوم به أثناء التحضير للعمل فقط، أو يستمر به خلال التدريبات أيضاً.

مُعَيَّن في أكثر من عمل كحالة الدراماتورج جان جوردوي J. Jourdeuil الذي عَولَ يرارًا مع المُخرج جان بيير فانسان J.P. Vincent (١٩٤٢-) في فرنسا.
انظر: الدراماتورية.

■ الدراماتورية Dramaturgy

Dramaturgie

كلمة لها مجال دلالي واسع لأنها تدلّ على وظائف مُعدّدة ظهرت تيارًا مع تطوّر المسرح.
أصل كلمة دراماتورية يرتبط بالدراما، وهي مأخوذة من الفعل اليوناني Dramaturgeo بمعنى يُؤلف أو يُشكّل الدراما، كما أنّ كلمة dramaturgos تحتوي على شقين: dramato = مسرحية، وergos = صانع أو عامل، ولذلك فإنّ الكلمة تحوّل في أصلها معنى الصّنع.
تُستخدَم الكلمة بلفظها اللاتيني في أغلب لغات العالم، وكذلك في اللغة العربية حيث لم يُعرَف المفهوم ولا يوجد له مُرَاف، وإنّما تُستخدَم كلمات أخرى تُغطّي بعض الجوانب الدلّالية لكلمة دراماتورية (إعداد* أو قراءة* أو كتابة*). في الخطاب التقديّ الحديث صارت تُضاف في بعض الأحيان صفة الدراماتورية على هذه الكلمات فيقال إعداد دراماتوريّ وقراءة دراماتورية.

تطوّر معنى الكلمة:

- في القرن السابع عشر، وفي الفترة التي كان النصّ فيها يُشكّل مُركَزَ الثقل في العملية المسرحيّة، كان مُؤلف النصّ يُسمّى دراماتورج*، وكانت كلمة دراماتورية تعني فنّ تأليف المسرحيّات. لكنّ التأليف لم يكن يعني كتابة النصّ فقط لأنّ طبيعة العمل

هناك حالات يقوم فيها الدراماتورج بكتابة النصّ انطلاقًا من تدريبات المُمثّلين الارتجاليّة في صيغة الإبلاغ الجماعي*، وهذا ما تمّ لدى صياغة نصّ لمسرحيتي ١٧٨٩* والعصر الذهبي* اللتين قدّمهما مسرح الشمس مع المُخرجة الفرنسيّة أريان منوشكين A. Mnouchkine (١٩٣٩-). كذلك فإنّ الكاتب دافيد إدغار D. Edgar قام بنفس العمل مع فرقة شكسبير الملكيّة التي قدّمت إعدادًا لرواية «نيكولاس نيكليسي» لتشارلز ديكنز C. Dickens حيث قام بصياغة نصّ العُرض من خلال مُتابعة دامت ثمانية شهور للعمل الارتجاليّ للمُمثّلين.

في كثير من الأحيان يرفض المُخرج الاستعانة بDRAMATURGE بِحُجّة أنّه يُشكّل تدخّلًا معرّفًا ونظريًا في عملية يعتبرها المُخرج عملية إبداعية، ولأنّه يُشكّل في بعض الأحيان نوعًا من رقابة المؤسسة على العمل الفنّي، وهذا من أسباب انحصار دور الدراماتورج في السنوات الأخيرة. مع ذلك يبقى عمل الدراماتورج موجودًا بشكل أو بآخر في العملية المسرحيّة.

في المسرح المُعاصِر، تبرز أسماء لDRAMATURGE مُتميّزين منهم الباحث الفرنسيّ برنار دورت B. Dort (١٩٢٩-١٩٩٤) الذي عَولَ بتدريس المسرح وقام بإعداد نُصوص من خلال ترجمتها لعرّض مُعيّن، والألمانيّ هاينر موللر H. Müller (١٩٢٩-١٩٩٥) وهو كاتب مسرحيّ وDRAMATURGE في نفس الوقت، وقام بإعداد الكثير من النصوص الكلاسيكيّة للمسرح، والألمانيّ ولفغانغ فايس W. Weins الذي شغل على التوالي وظيفة مُخرج ومُدير مسرح وDRAMATURGE في مسارح هامبورغ وفرانكفورت وبرلين. كذلك جرت العادة أن يُعاون مُخرج ما مع دراماتورج

الألماني برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) وأسلوب عمله في التحليل الدراماتوري للنص والعمل مع الممثل لكي يبدأ هذا المفهوم في الانتشار بمعناه الجديد:

- صارت كلمة الدراماتورجية تُغطي مجال المسرح ككل بما فيه كتابة النص وتحضير العرض ودراسة تاريخ المسرح والنقد والتحليل. جدير بالذكر أنه في اللغة الألمانية، وعلى العكس من المعنى الفرنسي، يوجد تمييز بين وظيفة الكاتب، ووظيفة المسؤول عن إعداد العرض (وهو الدراماتورج)، ووظيفة المخرج*. وقد عمل بريشت كدramاتورج مع المخرج النمساوي ماكس راينهاردت M. Reinhardt (١٨٧٣-١٩٤٣)، ومع الألماني إروين بيسكاتور E. Piscator (١٨٩٣-١٩٦٦) وغيرهما. والمهم في عمل بريشت أنه انطلق من خبرته العملية كدramاتورج وأنه طبق فعلياً العمل الدراماتوري على المسرح وعلى أسلوب العمل مع الممثل، بل وعلى أسلوب التعامل مع الجمهور عندما صاغ نظرية المسرح الملحمي*. وعندما أسس فرقة البرلينر أنسامبل Berliner Ensemble في ألمانيا بعد الحرب العالمية الثانية ثبت وجود الدراماتورج في المؤسسة.

جدير بالذكر أن مفهوم الدراماتورجية الذي ظهر في القرن الثامن عشر سبق مفهوم الإخراج* الذي ظهر في نهاية التاسع عشر ومهد له. وفي كل الأحوال يُعتبر ظهور الدراماتورجية والإخراج تحولاً في المنظور للمسرح وانبثاقاً لما يُسميه الناقد الفرنسي برنارد دورت B. Dort «الدّهنية الدراماتورية»، إذ أنه يُعتبر أن تراجع أهمية

المسرحي في تلك الفترة كانت تقترض من الكاتب معرفة وثيقة بأعراف العرض، كما كانت الكتابة بعد ذاتها تقترض شكل عرض مُحَدّد. يتبدى ذلك بشكل واضح في مقدمات المسرحيات الكلاسيكية الفرنسية التي كتبها المؤلفون، وكانت تشمل ملاحظات تتعلق بشكل الكتابة وبشروط تحقيق العرض، ويمدّ الالتزام بالقواعد* المسرحية السائدة آنذاك.

- تطوّر المعنى فيما بعد واتّسع الطيف الدلالي للكلمة مع انتقال مركز الثقل تدريجياً من النص إلى العرض ومن مؤلف النص إلى مؤدّي العرض. كذلك ارتبط تطوّر الدراماتورجية بتطوّر علاقة المسرح بالمؤسسة، وبحرور الكتابة من الأعراف* المسرحية الصارمة التي تُحدّد شكل الكتابة وشكل العرض:

تُمثّل التجربة الألمانية في المسرح أول انفتاح في معنى الكلمة على مدلولات جديدة تتخطى عملية الكتابة لتشمل العمل المسرحي بأكمله بما فيه عمل الممثل وشكل العرض. وقد تواءم ذلك مع إعادة النظر بالمفاهيم المسرحية ككل. وقد ثبت الكاتب الألماني غوتولد لسنغ Lessing (١٧٢٩-١٧٨١) المعنى الجديد للكلمة في كتابه «دراماتورجية هامبورغ» الذي انطلق فيه من الرغبة في الخلاص من هيمنة النموذج الكلاسيكي الفرنسي وتثبيت الخصوصية المحلية الألمانية، إذ ربط العمل المسرحي بالجمهور* الذي يتوجّه إليه، ولذلك يُعتبر لسنغ أول دراماتورج بالمعنى الحديث للكلمة.

لم يتيسر هذا المعنى الجديد الذي طرّحه لسنغ في بقية بلدان أوروبا ولم يتحقّق على الصعيد العملي، وكان يجب انتظار المسرحي

للمكان* المسرحي، وعن دراماتورية إيهامية ودراماتورية التفرغ* بمعنى شكل التأثير* على المُتفرِّج*، وعن دراماتورية إليزابيثية أو رومانسية بمعنى شكل الكتابة في ارتباطها بالعرض في عصر ما. وقد أدى ذلك إلى ظهور منظور دراماتوري في تناول تاريخ المسرح (كتاب جاك شيرير J. Scherer «الدراماتورية الكلاسيكية في فرنسا»، وكتاب بيتر زوندي P. Zondi «نظرية الدراما الحديثة»). كذلك هناك ما يُسمى بالخيار الدراماتوري، ويعني القراءة* التي يفرضها مُخرج مُعَيَّن أو مُحلِّل مُعَيَّن لنص مسرحي وإخراجي في نفس الوقت. انظر: الدراماتوري، القراءة.

■ درامي/ملحمي Dramatic/Epic

Dramatique/Épique

نوع من التقابل طرَّحه المسرحي الألماني برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) وقارن فيه بين ما أسماه المسرح الدرامي والمسرح الملحمي من خلال تقصّي طبيعة العلاقة الجدلية بينهما. وقد فعل بريشت ذلك انطلاقاً من رفضه للمسرح الأرسططالي*، وخلال صياغة مفهومه عن المسرح الملحمي*. والتمييز بين الطابع والشكل الدرامي وبين الطابع والشكل الملحمي يظلّ تمييزاً نظرياً بحثاً إذ لا يُمكن اعتماد أيّ منهما كقالب خالص لشكلين من الكتابة* المسرحية.

وصفة الدرامي مأخوذة من Dramatikos اليونانية ومن Dramaticus اللاتينية وتعني ما يتضمّن الإثارة والخطر. وهذه الصفة مُشتقة من الفعل اليوناني Dram الذي يعني قتل، ومنه أيضاً كلمة الدراما*.

أما صفة ملحمي فمأخوذة من كلمة Epos

الأعراف التي كانت تتحكّم بالكتابة وبالعرض جعل من العملية الدراماتورية عملية هامة لأنها تبني علاقة جديدة ما بين النص والعرض بمعزل عن القواعد.

والواقع أنّ الدراماتورية كذهنية سادت في العملية المسرحية كجزء من العمل الإخراجي حتى في حال غياب الدراماتوري، إذ صار كثير من المخرجين يقومون وحدهم بنوع من القراءة الدراماتورية من أجل التحضير للعرض. ويمكن أن نعتبر أنّ عمل المخرج الروسي كونستانتين ستانيسلافسكي C. Stanislavski (١٨٦٣-١٩٣٨) على النص مع الممثلين قبل البدء بالتمثيليات هو شكل من أشكال العمل الدراماتوري.

- في تطوّر حديث، صارت الدراماتورية عملية مُتكاملة يُشارك فيها المخرج مع مُؤدّ النص ومترجمه والممثل والسينوغراف بل والناقد في بعض الأحيان. كذلك فإنّ عمل الممثل على إعداد دوره هو نوع من القراءة الدراماتورية للدور، ولذلك دُرِسَت الدراماتورية في معاهد* المسرح وصارت جزءاً من عملية إعداد الممثل* والناقد أكاديمياً.

كان للدراماتورية دورها في توسيع أفق منهجية البحث المسرحي من خلال اقتناعها على العلوم الإنسانية مثل السميولوجيا* والسوسيولوجيا*. كذلك فإنّ ارتباط الدراماتورية بالدراسات المسرحية خلّق مجاًلاً دلائلياً جديداً لاستخدام الكلمة إذ صار يُمكن اليوم الحديث مثلاً عن دراماتورية نصّ مُعَيَّن أو دراماتورية عرض ما بمعنى بُنيته الداخلية وشكل كتابته في ارتباطها بسائر العناصر، وعن دراماتورية العلبة الإيطالية* بمعنى نوعية الكتابة وشكل التلقّي الذي يفترضه هذا الشكل المُحدّد

جمهور نافذ الصبر ومتمحس حسب تعبير غوته. كذلك بين غوته أن الملحمة تعرض النشاط الفردي والمحدود ضمن العالم المحيط (معارك) ورحلات وكل ما يتطلب امتدادا في المكان، أما التراجيديا (أي الدراما) فتطرح معاناة فردية ومحدودة، لكنها توضعها داخل الإنسان نفسه، وهي لذلك لا تتطلب إلا حيزا ضيقا من الفضاء المادي (مكان وزمان).

أما الفيلسوف الألماني فرديك هيغل F. Hegel (١٧٧٠-١٨٣١) فقد طرح الموضوع من منظور فلسفي. فقد عرض الفرق بين الشعر الملحمي والشعر الدرامي والشعر الغنائي، ووضع على طرقي تقيض الغنائي Lyrique والملحمي معتبرا الملحمي ما هو موضوعي وممتد زمانيا ويسترجع حدثا من الماضي، في حين أن الغنائي هو التعبير الذاتي والآني، أما الدرامي فقد اعتبره هيغل التوفيق بين الاثنين، أي إله الموضوعية والذاتية معا.

استمد بريشت مقارنته من تصنيف هيغل مباشرة، لكنه ذهب أبعد منه وانطلق من التناقض بين ما أسماه الشكل الدرامي والشكل الملحمي على مستوى البناء المسرحي. وبين القوانين الجمالية التي تحكم بكل من هاتين البيئتين، وذلك من منظور إيديولوجي فلسفي يتجلى أساسا على تحديد وظيفة كل من هذين الشكلين، وعلى أسلوب طرح الأمور للمتلقي.

ولا يمكن الفصل بين تناول بريشت لهذا التباين وبين التوجه الأدبي السائد في ألمانيا في تلك الفترة (التعبيرية)، وفيه تطرق بعض الكتاب إلى وجود العناصر الملحمية ضمن الرواية وضمن المسرح: فقد تناول الروائي الألماني ألفريد دوبلن A. Döblin (١٨٧٨-١٩٥٧) مفهوم الرواية الملحمية بالبحث وتطرق

اليونانية التي كانت تعني القول والشرد، ثم أطلقت كسمية للملحمة، وهي قصيدة سرديّة طويلة أسلوبها رفيع وتحدثت عن البطولة. والملحمي Epique في علم الجمال اليوم هو طابع (كما الدرامي Dramatique)، وهو يدلّ على أسلوب أكثر من دلّالته على شكل، رغم أن هذا الطابع قد ارتبط تاريخيا بأشكال يغلب عليها الشرد. يمثل الملحمة والقصة والرواية. وقد استند المنظر الهنغاري لوكاش Lukacs (١٨٨٥-١٩٧١) في دراسته للرواية إلى التباين بين الدرامي والملحمي، واعتبر أن رواية القرن التاسع عشر كجنس أدبي هي الامتداد الطبيعي لما كانته الملحمة في الماضي.

الأصل النظري لهذا التقسيم:

ميّز أرسطو Aristotle (٣٨٤-٣٢٢ ق.م) في كتابه فنّ الشعر بين محاكاة الفعل بالفعل وبين محاكاة الفعل بالرواية عنه (انظر محاكاة)، كما ميّز بين الامتداد الزمني في الشعر الملحمي، والتكثيف الزمني في الشعر الدرامي. وقد ظلّ هذا التمييز النظري سائدا وكان الركيزة الأساسية لكل من نظّر للمسرح وغيره من الأجناس الأدبية. تناول المنظرون الألمان هذا التمييز بالبحث وأهمهم ولفغانغ غوته W. Goethe (١٧٤٩-١٨٣٢) وهيغل Hegel (١٧٧٠-١٨٣١). فقد ميّز غوته بين الشاعر الدرامي (واستعمل للحديث عنه كلمة Mime أي الممثل الایمائي) والشاعر الملحمي، وبين أن الشاعر الملحمي يعرض الحوادث على أنها حصلت في الماضي، أما الشاعر الدرامي فيعرضها وكأنها تنتمي إلى الحاضر، واعتبر أن لهذا تأثيره على شكل الطلّي: فجمهور الشاعر الملحمي جمهور حادئ متعب، أما جمهور الشاعر الدرامي فهو

الدرامي والملحمي بمَنظور بريشت:

أول مرة طرَحَ فيها بريشت التَّضالُّلَ بين الدرامي والملحمي كانت في ملاحظاته حول «أوبرا ماهاجوني» (١٩٣١) حيث طرَحَ الفَرْقَ بين الأوبرا الدرامية والأوبرا الملحمية، ولم يكن وقتها قد وَصَلَ إلى صيغة المسرح الملحمي المُتكاملة بعد. في مرحلة لاحقة، أي في المرحلة التي كَتَبَ فيها «الأورغانون الصغير» و«شراثة النحاس» و«الجذلية في المسرح»، طَوَّرَ بريشت الفُروقَ بين الدرامي والملحمي ليَصيغَ مَنظوره حول مَقُومات المسرح الملحمي. وبعد أن بَلَّوَر الفُروقَ الفاصلة بينهما، تَوَصَّلَ إلى إيجاد نوع من التَّكامل الجَدَلِّي بين ما هو درامي وما هو ملحمي، وحدَّدَ ما يستتبع ذلك على صعيد الكتابة والأداء، والتأثير، على المُتفرِّج، وعَرَضَها على شكل مُخطَّط:

إلى الفَرْقَ بين الدرامي والملحمي مُعتَبَرًا أَنَّ الملحمي هو «ما يُحتمَلُ التَّطعُّعُ بِمَقْصَدٍ إلى قِطْعٍ يُمكن أن تكون مُستَقِلَّةً تمامًا» (انظر اللوحة في كلمة التَّطعُّع). كذلك طرَحَ المسرحي الألمانيَّ أروين بيسكاتور (١٨٩٣-١٩٦٦) E. Piscator مفهوم الدراما الملحمية عندما أَعَدَّ رواية «الأعلام» للمسرح مُستَخدِمًا تَقْنِيَّاتٍ صارت من العنصر المُميِّزة للمسرح الملحمي (مُروض أفلام وشرائع ضوئية ولوحات تُحتوي على نصوص تفسيرية وتُقطع التسلسل الدرامي). وفي فرنسا أيضًا اسْتُخدِمَ الكاتب بول كلوديل (١٨٦٨-١٩٥٥) P. Claudel النَّفْسُ التَّقْنِيَّاتِ الملحمية في مسرحيته «كتاب كريستوف كولومبوس» (١٩٣٧)، ولكن بمَنظور مُختلف تمامًا يَهْدَفُ إلى تحديد مَوْقع الإنسان داخل الكَوْنِ من خِلال عَرَضٍ شامل.

المسرح الملحمي	المسرح الدرامي
- يعرِّض العالم كما يَصِيرُ أو يَتَحَوَّلُ.	- يعرِّض العالم كما هو.
- الإنسان فيه مُتَغَيِّرٌ وَقَدِ التَّحَوَّلُ.	- الإنسان فيه ثابت لا يَتَغَيَّرُ.
- الإنسان فيه مَوْضِعُ بَحْثٍ.	- يَفْتَرِضُ أَنَّ الإنسان مُعْرُوفٌ.
- الإنسان يَتَحَكَّمُ بِالفكر.	- الفكر هو الذي يَتَحَكَّمُ بِالإنسان.
- يُعاد تركيب الحَدَثِ العاصي فيه من خِلال الرِّوَاية السَّرْدِيَّةِ.	- الحَدَثُ يَجْرِي فيه أمام أعْيُنِ المُتفرِّجِ.
- مجرى الحوادث يَتِمُّ فيه على شكل تَرْكِيبٍ (مونتاژ) يُمكن أن يَرَسُمَ خَطًّا مُلتَوِيًّا أو يَتِمُّ بِقَفْزَاتٍ.	- مَجْرَى الحوادث يَقُومُ على مبدأ التسلسل الزمنيِّ والتَّالِي.
- المُشْهَدُ فِيهِ مُسْتَقِلٌّ بِلَدَاتِهِ.	- المُشْهَدُ مُرْتَبِطٌ غَضُوبًا بِالمُشْهَدِ الآخَرِ.
- الإِهْتِمَامُ يَنْصَبُّ على مَجْرَى الأحداث.	- الإِهْتِمَامُ يَنْصَبُّ على خاتمة الحَدَثِ فيه.
- المسرح يُؤثِّرُ من خِلال المُحْجِجِ.	- المسرح يُؤثِّرُ من خِلال الإيحاء.
- يَتَوَجَّهُ إلى العقل وَيُسْتَخْرِجُ منه أَحْكَامًا.	- يَسْتَشِيرُ العواطف.
- يَسْتَحَثُّ النشاط الدَّهْنِيَّ لِلْمُتفرِّجِ وَيَجْعَلُ منه مُرَاقِبًا نَاقِذًا.	- يُورِطُ المُتفرِّجَ في الحدث.
- المُتفرِّجُ خارج الحَدَثِ.	- المُتفرِّجُ داخل الحَدَثِ

دوراس (M. Duras)، تمامًا كما يمكن للمسرح أن يحتوي على عناصر ملحمة. والواقع أن العناصر الملحمة كانت دائمًا موجودة في المسرح على مستويات متعددة من خلال كل ما يكبر الإيهام ويُعين المسرح على أنه مسرح من خلال أسلوب العرض (انظر الأسلبة، الشريطة)، أو من خلال أسلوب الكتابة، وهذا ما نجده في المسرح الشرقي* وفي عروض الأسرار* والمسرح الإليزابيثي وكل ما يطرح صيغة المسرح داخل المسرح*.

انظر: دراما، الملحمة (المسرح-)، الأرسطائي (المسرح-)، شكل مفتوح/شكل مُغلق.

■ اللّمي (عروض-) Puppet Theater

Théâtre de Marionnettes

شكل من أشكال العروض تُؤدّي الأدوار فيه دُمى بدلًا من الممثلين الحقيقيين.

جرت العادة على إدراج مسرح اللّمي ضمن عروض مسرح الأطفال* لأنّ الدّمية وسيلة هامة لمُخاطبة الطفل ولتحريض الخيال عنده. ومع ذلك فإنّ هناك العديد من مساح اللّمي المُخصّصة لجمهور من الكبار. كذلك فإنّ فقرات عروض اللّمي تُشكّل جزءًا هامًا من برامج الأطفال في التلفزيون.

عُرف استخدام اللّمي كنوع من الاستحضار للغائب في الحضارات القديمة، كما أنّ عروض اللّمي تُعتبر من أقدم أشكال العروض في العالم لأنها ارتبطت غالبًا بالدين، فهي معروفة في مصر الفرعونية، وكذلك في الصين منذ القرن الثاني عشر قبل الميلاد. وفي اليابان كان مُحرك اللّمي كاهنًا يجعل الآلهة تتجسّد في اللّمية وتُرقص لتُطرّد الأرواح الشريرة وتُحمّل

في هذه المُقارنة اعتبر بريشت أنّ الشكل الدراميّ هو شكل مُغلق (انظر شكل مفتوح/ شكل مُغلق)، والتحدّث فيه يقوم على وجود صراع* أو عدّة صراعات بين شخصيات تُمثل قوى اجتماعية أو إيدولوجية، وينتهي هذا الصراع بإعادة الانسجام الاجتماعي أو قُرض أو تأكيد النظام السياسي. والمسرح الدراميّ يطرح بذلك تساؤلات حقيقية لا يستطيع المُتفرّج تجاهلها وإنّما يتجاوب معها من خلال المُشاركة والممثل*. وقد شكّبه بريشت بموقف المُتفرّج في هذه الحالة بوضع الراكب في أرجوحة الكراسي التي تدور، وقارنه بوضع الناظر إلى لوحة الفنّ السماوية Planetarium والذي لا يستطيع التدخل مُباشرة بما يراه.

اعتبر بريشت أنّ هذا النوع من المسرح يؤكّد على أولوية الفرد لأنّ الصراع فيه يطرح مُواجهة بين الفرد والمجتمع تنتهي بانتصار هذا أو ذاك، وقد ارتكز على هذه النقطة بالذات لِيُنتقد المسرح الدراميّ الأرسطائي، كما جُهد لتفادي ذلك من خلال الشكل الملحمة الذي اعتبره القبيض تمامًا.

ومع أنّه من الصعب الالتزام بحقيقة هذا التمييز بين الشكل الدراميّ والشكل الملحمة في المسرح، إلّا أنّه لا يُمكن إغفال دوره في فتح آفاق جديدة في الحركة المسرحية على صعيد إعداد* النصوص الدرامية بمنظور ملحمة، وعلى صعيد الإخراج*، وعلى صعيد الكتابة المسرحية أيضًا، وحتى على مستوى قراءة تاريخ المسرح والأدب بشكل عام. لا بل إنّ هذا التمييز قد ساهم في إعادة النظر في التصنيفات القديمة للأنواع والأجناس؛ فالرواية تُحتوي على عناصر درامية (جوار*)، مواقف صراعية، بل يمكن أن تكون كلّها عبارة عن جوار (روايات مارغريت

كثير من البلدان أو منعه.

والدمى - وتسمى أيضًا العرائس - تُصنع من مواد مختلفة يمثل الخشب والورق والقماش ويتراوح شكلها بين التقليد الكامل للجسد البشري والحيواني بأكمله، أو تقليد الرأس وحده، أو تمثل الدمى شكلًا مجردًا. والدمى على أنواع فمنها ما يُثبت على عصا أو يُحرك أحيانًا بواسطة قضبان حديدية أو خشبية وتسمى العرائس المحركة بعضًا *Marionnettes à tiges*، ومنها ما يُحرك بواسطة اليد عن طريق إدخال أصابع اليد والكف بداخل الدمية وتسمى العرائس القفازية *Marionnettes à gaine*، ومنها الدمى المثقولة التي تُحرك بواسطة أسلاك أو خيوط يجذب اللاعبون أطرافها من أعلى الخشبة وتسمى عرائس الخيوط *Marionnettes à fil*. هناك أيضًا أنواع خاصة من الدمى التي تطفو على الماء معروف في فييتنام. أما مسرح العرائس الحية، فيقدم العرض فيه أطفال صغار يحملون على أكتاف الموسيقيين والمغنيين من أجل تلبية ضيوف العائلات الغنية. وقد ظل هذا النوع من العروض معروفًا في الصين حتى نهاية القرن التاسع عشر. كذلك فإن خيال الظل الذي يسلط فيه الضوء على أشكال مسطحة من وراء منارة هو نوع من أنواع مسرح الدمى. تجرت العادة أن تقدم عروض الدمى فرقة كاملة يقوم كل واحد من أفرادها بتحريك دمية، أو يتعاون عدة مُحركين معًا على تحريك لعبة واحدة. هناك حالات يجعل فيها مسؤولية العرض بأكمله شخص واحد يُحرك بفردته عددًا كبيرًا من الدمى ويغير صوته باستمرار تبعًا لنتائج المواقف الدرامية أو لتغير الشخصيات. ومن الأمثلة على ذلك مسرح *Stuffet and Puppet* الأسترالي.

الخشب. كذلك فإن بعض الاحتفالات الدينية التي ما زالت تُقام في شمال أفريقيا حتى اليوم تقسم مواكب فيها دُمى لجلب الحظ أو لطرد الأرواح الشريرة مثل خرجة سيدي بوسعيد، وأموكتانغو في تونس.

ومسرح الدمى أقدم من مسرح الممثل، ففي الهند كانت ملحمة المهاباراتا والرامايانا تقدمان على شكل عروض للدمى يُرافقها سرود للنص الملحمي، كما أن بعض الأشكال المسرحية والراقصة المعروفة اليوم مثل الكاتاكالي الهندي كانت بالأصل عروض دُمى. في آسيا الوسطى تشكل عروض الدمى جزءًا من عرض شامل يحتوي على فقرات متنوعة، وهي تستمد موضوعاتها من سير الأبطال والأساطير المحلية أو من الواقع المعاش وتنتهي غالبًا بمشهد هجائي.

غالبًا ما تستند عروض الدمى إلى كائنات محددة تتحرك حيزًا للارتجال وللمخاطبة الجمهور، وتمثل الأدوار فيها شخصيات نمطية تُشبه شخصيات الكوميديا ديلارته كما هو الحال في عروض الدمى الصقلية.

تختلف تقاليد عروض الدمى وشكل تقديمها من مكان لآخر، فهناك خشبات لها شكل غلبة صغيرة تُدعى بمكعب الغلبة الإيطالية تتحرك الدمى بداخلها ويخفي مُحرك الدمى وراءها، وهناك خشبات يكون حيز اللعب *Aire de jeu* فيها مكشوفًا يقسم مُحرك الدمى والدمى معًا. وهذا النوع الذي يتكيف آلية الأداء يُحقق نوعًا من المسرحية، إضافة إلى أن استخدام الدمى يسمح بجرية أكبر للخيال ويخفف للممنوعات، ولذلك كانت البذاءة والهجاء السياسي والاجتماعي السمة الغالبة على عروض الدمى التقليدية، وهذا مما يُفسر خضوعها للرقابة في

الدُّمى في المُسرح الحديث:

اعتبارًا من نهاية القرن التاسع عشر، شكّل مسرح الدُّمى أحد مصادر الإلهام لتجديد المسرح في الغرب، وقد اعتبر مُنظِّرو المسرح أن الدُّمية هي النموذج المثالي للمُمثل لأنّ أدائها بتكرير الأعزاف الإيهامية. فقد بُلِّغَ الإنجليزِيّ غوردون كريغ G. Craig (١٨٧٢-١٩٦٦) نظريّة كاملة حول المُمثل الذي اعتبره نوعًا من الدُّمية الخارقة *Surmarionnette*، كما أنّ الروسيّ فيسولود ميرخولد V. Meyerhold (١٨٧٤-١٩٤٠) وَجَدَ في نموذج المُمثل/الدُّمية وسيلة لتطوير المسرح باتجاه عَرَض يقوم على الشَّرطيّة، ونوع أداء* يقوم على الأسليّة*. في نفس المَنحى كان مسرح الدُّمى مصدر إلهام للكُتّاب المسرحيّين إذ استوحى الفرنسيّ ألفريد جاري A. Jarry (١٨٧٣-١٩٠٧) شخصيّة «أوبو» من الدُّمى في مسرحيّة «أوبو ملكا»، وأطلق البلجيكيّ موريس مترلينك M. Maeterlinck (١٨٦٢-١٩٤٩) في نُصُوصه المسرحيّة من فكرة استبدال المُمثل بدُّمية. كذلك اعتبر دُعاة حركة الباوهاوس Bauhaus في ألمانيا أنّ الدُّمية على الخشبة بدَلًا من المُمثل هي وسيلة للتّوصُّل إلى شكل مسرحيّ يقوم على الآليّة والتجريد. كذلك شاع استخدام الدُّمى في العَرَض المسرحيّ بدَلًا عن المُمثلين، وهذا ما نَجده في مسرحيّة «المدرسة المَيّنة» للمُخرج البولونيّ تادوز كانتور T. Kantor (١٩١٥-١٩٩٠). من جانب آخَر صارت عُرُوض الدُّمى على درجة عالية من الكَمال وتقدُّم لجمهور من الكبار وهذا ما نَجده في عُرُوض فرقة الحُكّايا التي أُنشِئت في عام ١٩٤٧ في هنغاريا، وعَرَض أوبريت «العشرة الطيّبة» التي ألّفها سيد درويش وقُدِّمت ضمن مسرح العرائس في مصر.

أفرزت عُرُوض الدُّمى التقليديّة أشكالًا خاصّة وإقليميّة سُمِّيت باسم الشخصيات الرئيسيّة في هذه العُرُوض كما هو الحال بالنسبة لشخصيتيّ Punch و زوجته Judy في عُرُوض Punch and Judy show التي عُرِفَت في إنجلترا منذ ١٨٠٠، وشخصيّة قره غوز التركيّة التي أفرزت عُرُوض الأراغوز في مصر، وعُرُوض كاراكوز وعيواظ في سورية (انظر خيال الظل)، وعُرُوض Guignol التي تحمِل اسم الشخصية الرئيسيّة في العَرَض وما زالت تقدَّم للأطفال في الحدائق في فرنسا، وعُرُوض مسرح بتروشكا في ليننغراد في روسيا.

الأراغوز:

شكل من أشكال عُرُوض الدُّمى ظهر في القرن الخامس عشر في مصر، وتبلّور في القرن السابع عشر حيث صارت شخصيّة الأراغوز تُمثل ابن البلد. وعَرَض الأراغوز جزء أساسي من الأعياد والاحتفالات يُديره لاعب واحد يكتسب مفاتيح المهنة أبا عن جدّ. والأراغوز شخصيّة نمطيّة مُضحكة ومُجانيّة تحمِل عصا وتضع على رأسها طرطورا وتُحاور الجمهور، ولها صوت خاص يُخرجه مُحرك الأراغوز من أداة صغيرة يضعها في فمه، كما أنّ مسرح الأراغوز يتكوّن من مُكعّب مفتوح من جهة المُتعرِّجين. انحسر هذا الفنّ الشعبيّ في مصر في القرن العشرين، وبالمُقابل تطوّرت فرق مُحترفة ورسميّة لمسرح الدُّمى.

مُسرح الدُّمى اليابانيّ:

انظر البونراكو.

العرض قام ممثلون حقيقيون بأداء أدوار الشخصيات النطية مع حركات مستمدة من حركات اللمى.

■ الدور

Rôle

كلمة Rôle الفرنسية مأخوذة من اللاتينية Rotula وهي إلفافة صغيرة كان يكتب عليها النص الخاص بكل ممثل، وهذا هو المعنى العام لكلمة دور.

لكلمة دور في الخطاب القدي الحديث معنى محدّد وأكثر دقة لأن هذا الخطاب ميّز بين أنواع الشخصيات المسرحية من خلال موقعها في البنية الدرامية (انظر نموذج القوى الفاعلة). بهذا المعنى تدلّ كلمة دور على نوع من أنواع الشخصيات لها وظيفة درامية محدّدة، وتتحدّد صفاتها من خلال هذه الوظيفة (الأب الظالم، الخائن، العاشق) ممّا يميّزها عن الشخصية التي تحوّل كثافة وقراءة تقرّرها من الشخص.

وما يميّز الدور عن الشخصية هو أنّ الدور يُعرّف من صفته فقط في حين أنّ الشخصية تُعرّف من صفاتها ومن أفعالها أيضاً.

في المسرح اليوناني حيث لم تكن الشخصية بالمعنى الحديث للكلمة قد ظهرت بعد، كانت الشخصيات تُسمّى أدواراً، وكان كلّ دور يُعرّف من خلال القناع الخاص به، وكان الممثل الواجد يؤدي أدواراً متعدّدة. ظلّ الأمر كذلك، ولم تظهر الشخصية المسرحية بشكلها المعروف اليوم إلا منذ القرن السابع عشر حين صار يميّز التمييز بين الممثل والدور الذي يؤديه. ثمّ اكتمل المفهوم في القرن الثامن عشر مع بروز القراءة في المجتمع البورجوازي.

تمثّل الأدوار أنماطاً اجتماعية عندما تتحدّد

تعتبر فرقة خبز ودمى Bread and Puppet الأميركية من التجارب الهامة في استخدام اللمى بشكل معاصر. تقوم هذه التجربة على صنع دُمى عملاقة تصل أحياناً إلى ثلاثة أمتار ودمى نصفية وأقنعة تمثّل دُمى يرتديها الممثلون. يُقدّم أعضاء الفرقة عروضهم في الهواء الطلق وغالباً ما تأخذ شكل مراكب تطوف الشوارع وتُذكّر بالكرنفال. واستخدام اللمى العملاقة في فرقة «البريد أند بابيت» يرمي إلى مفاجأة العابرين في الشارع ولتفت انتباههم والتأثير عليهم ودفعهم لأن يعوا المشاكل التي تحيط بحياتهم اليومية، خاصة وأنّ تقديم هذه العروض تزامن مع فترة حرب فيتنام. وهذه العروض تطرح المشكلة وتُستجَب ردة فعل مُباشرة من المُتفرّجين، وبذلك يكون لها دور التنبيه والتوعية ممّا جعل عروض «البريد أند بابيت» تُعتبر شكلاً من أشكال المسرح التحريضي.*

مسرح اللمى في العالم العربي:

انحسرت أشكال عروض اللمى الشعبية (الكراكوز والأراغوز) في العالم العربي بعد أن صار يميّز النظر إليها على أنها مُتخلّفة وتقليدية. بالمقابل، تأسّست فرق رسمية لعروض اللمى للأطفال منذ عام ١٩٥٨ في مصر ثمّ في سورية، وتمتّ الاستعانة بخبرات أجنبية لصنع اللمى وتقديم عروضها، وذلك ضمن التوجّه الرسمي نحو العناية بمسرح الأطفال. في تونس ظلّت عروض اللمى الصقلية تُشكّل فرجة هامة ولذلك دخلت شخصياتها في الإرث الشعبي. وقد قدّم المخرج التونسي محمد إدريس (١٩٤٤-) مسرحية «إسماعيل باشا» التي تحوّل اسم الشخصية الرئيسية في عروض اللمى الصقلية، وتُستند إلى نفس الكاكاو المعروفة. وفي هذا

ذاتي.

انظر: الشخصية، الشخصية النمطية.

Scenery

■ الديكور

Décor

تسمية تشمل اللوحات المرسومة والعناصر المشيدة وكل ما يساهم في تكوين الصورة المشهدية مثل الأكسسوار والقرص.

وكلمة ديكور في اللغات الأجنبية مأخوذة من اللاتينية Decoris التي تعني التزيين. في اللغة العربية استُخدمت كلمتا مناظر وتزيينات في بدايات المسرح، وعلّنا سائدتين حتى عندما شاع استخدام كلمة ديكور بلفظها الفرنسي.

والديكور بعناصره يُطوي الخشبة شكلاً معيناً خلال العرض ويُحدّد مكان وزمان الحدث، وهو من العناصر الأساسية في تحقيق الإيهام* في المسرح. وقد اعتبر أرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢ ق.م) المناظر وتجهيزات الخشبة أحد المكونات الثلاثة للترجيديا* وإن كانت أقلها أهمية، فهو يقول: «صناعة المسرح هي أدخل في تهية المناظر من صناعة الشعر /.../، والمنظر، وإن كان ممّا يستهوي النفس فهو أقلّ الأجزاء صنعة وأضعفها بالشعر زينة» (فنّ الشعر/ الفصل السادس).

تنوّعت التسميات والمصطلحات الدالة على الديكور من عصر لآخر وتطوّرت وظيفته في العملية المسرحية حسب تطوّر النظرة إليه وحسب تطوّر شكل المكان* المسرحي وشكل العمارة المسرحية* وحسب طبيعة علاقة المسرح بالفنون الأخرى (انظر الرّمس والمسرح). في المسرح اليوناني كانت تُستخدم عوارض مرسومة تُوضّع على جدران البناء الذي يقام القرص أمامه، ثم أُضيفت بعض الوسائل التقنية المُستخدمة لتغيير

من خلال صفات واضحة مُستقاة من نماذج معروفة في المجتمع كما في الفارس*. (الراعي الماذج، الزوج المخذوع، الزوجة المُسلّطة) والميلودراما* (المرأة الضحية، الأب المُسلّط) والكوميديا* (ثاني العشاق، الخادم).

كذلك يُمكن أن تُشكّل الأدوار أنماطاً مسرحية، وهي شخصيات كانت أدواراً وتكرست مع الزمن ضمن التقاليد المسرحية فصارت ملامحها معروفة سلفاً للمتفرّجين كما هو الحال بالنسبة للشخصيات النمطية* في الكوميديا ديلارته* (أرلكان، بانتالوني) وفي الكوميديا العربية في بدايات المسرح (كشكش بك، البربري عثمان).

في التراجيديا* تُعبّر الشخصيات الثانوية أدواراً خلّفتها التقاليد المسرحية مثل دور كاتم الأسرار* ودور الرسول، لأنها لا تحيل هوية محدّدة وليست لها صفات خارج ما يقرضه الدور كوظيفة درامية. من جهة أخرى فإنّ بعض الشخصيات المسرحية التي صارت جزءاً من التراث المسرحي تحوّلت مع الزمن إلى أدوار كما هو الحال بالنسبة لهاملت ودون جوان.

في المسرح الشرقي* التقليدي الذي يقوم أساساً على وجود الأدوار، يَتمّ التعرف على كلّ دور من خلال صفات تميّزه تتحدّد على صعيد الشكل عبر الماكياج* أو القناع وغير ذلك من العناصر.

في البيسكودراما* تُستعمل تسمية «لعبة الأدوار» بنسّ المعنى المعروف في المسرح لأنّ المشاهد الارتجالية التي يَتمّ أدائها تنطلق من تحديد أدوار معروفة لها علاقة بالحالة التي يَتمّ علاجها وتُورّج بين المشاركين انطلاقاً من مُخطّط عام يَسمح للمشاركة أن يجد نفسه في هذا الدور أو ذاك، أي أنّه يتخلّل ممّا هو عامٌ إلى ما هو

بمكان الحدث من خلال الجوار*.

في عصر النهضة في إيطاليا شاعت كلمة السينوغرافيا* لأن تنفيذ الديكور ارتبط بالقدرة على الإحياء بالحجوم والشكل من خلال رسمها على لوحة خلفية* مسطحة الأبعاد أو مواشير متحركة تبعاً لقواعد المنظور*. وكان تحقيق الإيهام في تصوير المكان هو الهدف من الغرض المسرحي المبهر، خاصة وأن وحدة المكان لم تكن متبعة بسبب سيطرة جماليات الباروك* على المسرح في تلك الفترة.

تأثر الإنجليزي إينغو جونز L Jones (١٧٥٣-١٦٥٢) بديكور عصر النهضة الإيطالي وظوره في عروض الأتعة* في البلاط الإنجليزي مما أوجب دوراً في تحليل وتعميد شكل الديكور المتشعب في الدراما الإليزابيثية *Drame elizabéthain* قبله.

في مسرح القرن السابع عشر الكلاسيكي، وفي فرنسا خاصة، تحول الديكور المتزامن إلى ديكور وحيد يمثل مكاناً جديداً. وعلى الرغم من المحافظة على قواعد المنظور وخداع البصر إلا أن أهميته تناقصت حيث صار يتكون من لوحات مرسومة تتوضع بشكل متواز يتدرج من خلفية الخشبة وحتى مقدمة.

والواقع أن شكل الديكور ارتبط بعوامل مختلفة منها شكل العمارة المسرحية وطبيعة العلاقة بين الخشبة والصالة* والدور العام للجمهور:

- كان للدور العام السائد في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر تأثيره على تطور شكل الديكور باتجاه الإبهار والجميل المعقدة مما دفع العاملين في المسرح إلى تغيير الديكور أمام أعين المتفرجين لتحقيق هذا التأثير المبهر.

المتناظر وتصوير ما يجري في داخل القصر وخارجه مثل القوشور *Periacte* والمزينة المتزلفة على ميكة، وتسمى إيكيكليما *Ekkiklima*.

في المسرح الروماني الذي شكّل استمرارية لتقاليد العرض اليونانية، استخدم المعماري فيثروفي *Vitruve* (٨٨ق.م-٢٦٦ق.م) كلمة *Ornatus* التي تعني تزيينات في دراسته النظرية «تُجَب العمارة المشرفة»، وصنف فيها الديكور طبقاً لأنواع* المسرحية (شارع فيه قصور مزيّنة بتماثيل وأعمدة للترابيديا، شارع في منازل للكوميديا* ومنظر يفيّ للدراما الساتيرية *Drame satyrique*). وقد ظلّ هذا التصنيف معتمداً في مسرح عصر النهضة، وفي هذا دلالة على أن الديكور أخذ بُعداً تصويرياً وارتبط بالحدث وبالرغبة في التصوير الواقعي للمكان.

في القرون الوسطى تطوّر الديكور باتجاه آخر، فقد كانت أبنية الساحات التي يُقدّم فيها العرض تُستخدم كجزء من الديكور إضافة إلى أجزاء مشيدة على شكل مقاصير أطلق عليها اسم منازل *Mansion*. كانت هذه المنازل تُرتّب على الخشبة في الديكور المتزامن *Décor simultané* الذي تتجاور فيه كلّ الأمكنة وتظهر معاً دون أية محاولة لمشابهة الواقع (الجهة بجانب النار وقصر المملك)، ولذلك فإن الطابع الغالب على ذلك الديكور كان الطابع الرمزي وليس التصويري، خاصة وأنّ الرسومات والعناصر المشيدة كان لها طابع تخطيطي مبسّط وموح. أمّا في عروض الأسرار* في إنجلترا والأوتوساكرمتال* في إسبانيا فكان الديكور يُشيد على عرصات تمرّ تيّاحاً أمام المتفرجين، ولذلك يُطلق عليه اسم الديكور الجوّال *Décor itinérant*.

في المسرح الإليزابيثي ومسرح العصر الذهبي في إسبانيا لم تكن للديكور ضرورة إذ كان يُوحى

المُشيد والأغراض بشاشات وستائر سوداء وأدراج وبراينيكالات تُبرز الأداء* وتُوحى ببيئة العمل، وهذا ما يتجلى في المسرحيات التي أخرجها الإنجليزي غوردون كريغ G. Craig (١٨٧٢-١٩٦٦).

كذلك فإن تطوّر المدارس الفنية كان له دوره في تطوّر ديكور المسرح (نظرية الباهوامس Bauhaus والبنائية* في تأثيرها على البيوميكانيك*)، وفي تطوّر النظرة إلى الديكور المسرحي كفن إبداعي يُفخّده رسّامون بدلاً من الحرفيين في المشاغل المُختصة. من جهة أخرى فإن تطوّر السينما خلّق إمكانية استخدام شرائع ضوئية وعرض لقطات سينمائية أثناء الحَدَث، وهذا ما تحقّقه الألماني إروين بيسكاتور E. Piscator (١٨٩٣-١٩٦٦) في المسرح البروليتاري والتحريري*. كذلك فإن السينوغراف التشيكي جوزيف سفوبودا J. Svoboda (١٩٢٠-١٩٩٣) استخدم اللقطات السينمائية بمنحى جمالي ودرامي في عروض فرقة «اللاتينا ماجيكا». وفي يومنا هذا كان لتطوّر التقنيات السّمعية والبصرية واستخدام الليزر دوره في تحقيق ديكور بصري مُتطوّر تقنياً. كذلك كان لتغيّر النظرة إلى المكان المسرحي تأثيره على تطوّر النظرة إلى الديكور، إذ اعتُبر المكان قرأاً يُمكن أن يُعلا باقتصادية تُؤلف كلّ عنصر من عناصر الديكور بمنحى دلالي.

وظائف الديكور:

تختلف وظيفة الديكور باختلاف طبيعته: الديكور الإيهامي: وهو الديكور المفهوم التقليدي، ويهدف إلى خلق صورة مُطابقة للواقع من خلال استخدام أغراض مأخوذة من الحياة

- كان الاهتمام بالمنظور في تنفيذ الديكور وحسابه انطلاقاً من وسط الصالة أي المكان المركزي الذي يُستق حيز الأمير *L'œil du prince* دوره في خلق علاقة مُجانبية بين الصالة والخشبة أدت إلى تطوّر شكل الخشبة باتجاه المكعب المُعلّق، وهو ما يُطلق عليه اسم القُلب الإيطالية* أو الخشبة الإيهامية *Scène d'illusion*.

والواقع أنّ الاهتمام بتحقيق الإيهام الكامل في القرن التاسع عشر كان له دوره في التحوّل من الديكور المرسوم على لوحة أو حوامل إلى ديكور يتألف من أغراض حقيقية مأخوذة من الواقع لتحقيق مُحاكاة كاملة. وقد ظلّت هذه الوظيفة التصويرية الإيهامية سائدة في المسرح التقليدي حتّى يومنا هذا. في الأوبرا* والباليه* ظلّ الديكور مُعقّداً ومُبهرًا حتّى العصر الحديث ما عدا التجارب المُعاصرة التي اتّجهت نحو استبدال الديكور التصويري بديكور إيحائي. وفي الباليه الروسية* حيث كان الرسّامون هم المسؤولين الأساسيين عن مُجمل العمل، تحوّل المسرح بأكمله إلى لوحة تشكّل أبعادها من حركة الراقصين واللوان أزيائهم.

الديكور المسرحي في القرن العشرين:

تطوّر الديكور في القرن العشرين بشكل ملحوظ بتأثير من ظهور الإخراج* والتوجّه نحو التجريب* وتغيّر النظرة نحو المسرح بتغيّر الجماليات وتعلّدها.

ففي رَقّة فعل على الواقعية* والطبيعية*، ساهم التيار الرمزي في تحويل وظيفة الديكور من وظيفة إيهامية تصويرية إلى وظيفة إيحائية، وبالتالي استبدلت اللوحة الخلفية والديكور

انظر: السينوغرافيا، المنظور، المكان المسرحي، الفضاء المسرحي، المُلبّة الإيطالية.

■ الدِّينِيّ (المَسْرَح-) Religious Drama Théâtre Religieux

تسمية شاملة تُطلق على المسرح الذي يَسْتَوِدّ مواضيعه من القِصص الدِّينِيّة وفيه استِعادة لِسيرة أو حادثة هامة لها علاقة بالدين، وعلى المسرح الذي يُقدّم في مُناسبات دينيّة، وعلى المسرحيات التي تُطرح تساؤلات جوهريّة حول الإنسان من وجهة نظر فلسفيّة دينيّة، أو تُقدّم أمثولة مُستَمَدّة من التعاليم الدِّينِيّة بهدف تعليميّ. وقد يَقتَرِب المسرح الدِّينِيّ في بعض أشكاله من المسرح الاحتفاليّ/الثقافيّ، خاصّة مع وجود عناصر فُرْجة في مراسم الاحتفالات الدِّينِيّة (الهَجْمَة وضُعود دَرَب الآلام في فترة أعياد الفِصح).

والعلاقة بين الدين والمسرح وثيقة لأنّ المسرح وُلد غالباً من الطقوس الدِّينِيّة المُرتبطة بالمواسم الزراعيّة وهذا ما يَبُور تشابه بعض الطقوس في الحضارات المُختلفة. استقلّ المسرح عن الثَّقُف تدرِجياً وتحوّل إلى ظاهرة اجتماعيّة مع انحسار دور الدين في المُجتمعات.

عُرفت الشعوب القديمة أشكالاً من المسرح الدِّينِيّ تقع في مُتَصف الطريق بين الثَّقُف والمسرح، وهذا ما يُطلق عليه اسم الدراما الإثنيّة Ethnodrame. ففي حضارات بلاد ما بين النهرين عُرفت أشكال تجمع بين الثَّقُف والعُزّ المسرحيّ، وفي الحضارة المصريّة القديمة، أظهرت الاكتشافات الأثرية وجود تقاليد مسرحيّة فرعونيّة كانت تأخذ غالباً طابع الثَّقُف ارتبطت بالعقيدة الأوزيرية (آلام أوزيريس الذي قامت زوجته إيزيس بجمع أشلائه بعد موته).

والإكثار من التفاصيل دون أن تكون كُلّ العناصر مُوثَقة في الحدث بالضرورة. وهذا الديكور يُحدّد حركة المُمثّل ويخضعها لأبعاده.

الديكور الإيحائيّ أو الشّرطيّ: يُمكن التمييز بين الديكور الذي يُقصد به الإيحاء ببعض العناصر بدلاً من التصوير الكامل والفضليّ للمكان (انظر الشّرطيّة)، وهذا ما نَجده في المسرح الملحميّ بشكل واضح، وبين الديكور الثُوسلب الذي يُفهم من خلال معرفة الأعراف المسرحيّة، وهذا ما نَجده في المسرح الشرقيّ بشكل عامّ (شجرات الضنوبر الثلاث في مسرح النُوّ ودلالة كُلّ منها في تحديد نوعيّة المسرحيّة). هذا النوع من الديكور الإيحائيّ له وظيفة دلاليّة كثيفة ويؤدّي إلى إبراز المسرحيّة.

غياب الديكور: غياب الديكور يُمكن أن يُفسّر بنظرة جماليّة محدّدة تقوم على إبراز الكلمة والحركة الجسديّة ممّا يجعل من المُمثّل العنصر الوحيد الهامّ في العمل المسرحيّ. وفي كثير من الأحيان تلعب العناصر الأخرى ومثل الرّئيّ المسرحيّ* والماكياج* والإضاءة* الدور الذي يُطلب من الديكور.

الديكور والسينوغرافيا:

في يومنا هذا، تخفّط مفهوم الديكور المَجال الذي كان له سابقاً، واعتُمد المعنى الحديث لكلمة سينوغرافيا كبديل يُغنيّ مَجالات أوسع تخفّط تصوير عالم الحدث إلى تحديد نوعيّة الثَّقُف من خلال شكل العلاقة بين الصالة والخشبة. وبالتالي صارت هندسة الديكور مَجالاً تُنفِذُها بحثاً في حين أنّ تصميمه صار من مَهَمّات السينوغراف الذي يَسْتَوِدّ في عمله إلى رؤية مُتكاملة تُشعّ من القراءة* الدراماتوريّة* لِبُنية العمل.

المسرح اللبني في القرب:

لجأت الكنيسة في القرون الوسطى في أوروبا إلى صيغة المسرح لنشر المعرفة بالدين ولشجحه للمؤمنين في وقت كانت فيه الصلاة تتم باللغة اللاتينية التي لا يفهمها عامة الناس. لذلك أخذ هذا المسرح في بدايته طابعاً تعليمياً، ثم تحول مع الحروب الدينية والانقسامات الطائفية إلى نوع من تثبيت المواقف والدعاية. من أهم أنواع المسرح الديني الدراما التوراتية *Drame biblique* ودراما الشكاس *Drame liturgique* وعروض الأسرار* والأوتوساكرمنتال* والمُعجزات*، إضافة إلى ترويعات محلية في كل بلد من بلاد أوروبا إذ تُعرف في إيطاليا العروض المسماة باسم *Sacra* و *Lauda*، وفي إنجلترا عروض *Pageant*، وفي بولونيا عروض *Szopka* وغيرها.

بدأ المسرح ينبثق عن الدين المسيحي في القرن الخامس الميلادي حيث أدخلت حركات توضيحية بالأيدي على الصلاة، تلاها إدخال الجوار* المُنغنى بين مجموعتين، ثم استخدام بعض عناصر الديكور* المُرتبطة بالحوادث الدينية مثل المَهْد والمَعارة والصليب. بعد ذلك صار هناك عرض مُصغّر يتم داخل الكنيسة ويمثل ولادة المسيح وقيامته.

في تطور لاحق، وبسبب ازدياد أهمية هذه المشاهد وتعميد الديكور المُستخدم، صارت العروض تُقدّم في باحة الكنيسة مما جذب عامة الناس لمشاهدتها قبلورت تدريجياً على شكل عروض مسرحية متكاملة. وأوّل دراما دينية من هذا النوع قُدمت بين عامي ٩٦٥ و ٩٧٥. أما أوّل دراما دينية متكاملة جيّث باللغة المحلية فهي عرض حياة توماس بيكيت في إنجلترا.

كذلك يُمكن أن تستشف بعض المظاهر

المسرحية في التواكب الدينية التي كانت تطوف شوارع القرى والمُدن منذ القرن الخامس الميلادي يُرافقها المُختون الجوّالون *Jongleurs* الذين كانوا يُقدّمون فقرات ذات مواضيع دينية.

مع صعود البورجوازية ابتداء من القرن الثالث عشر، ورغبة من الثُجّار في شدّ الزبائن إلى الأسواق الموسمية التي كانوا يقيمونها في ساحات المُدن، صارت العروض المسرحية ذات الموضوع الديني تُقدّم على منصات مُشيّدة في ساحة المدينة ضمن ديكور مُفدّ وشجر يستغرق التحضير له مُدة طويلة، وتشرف على تنفيذه جمعيّات الجرفين البورجوازية المعروفة باسم *Confréries*، وهذه هي الصيغة التي كانت تُقدّم فيها عروض الأخلاقيات* والمُعجزات وعروض الأسرار أو ما يُعرف بالآلام السيد المسيح.

وصل المسرح اللبني في أوروبا إلى أوجهِه في القرن الخامس عشر لأنّ كُلاً من الطائفتين البروتستانتية والكاثوليكية استخدمته كنوع من الدعاية في زمن الحروب الدينية بينهما، ثم طاله المنع في القرن السادس عشر لأسباب مُختلفة: فقد رفض المُصلح الديني البروتستانتي كالفن Calvin الممسرح تماماً، أمّا مارتن لوتر M. Luther فقد رفض فكرة تشخيص آلام السيد المسيح كركّة فعل على التقاليد الكاثوليكية، لكنّه لم يذهب إلى حدّ المنع الكامل للمسرح. أمّا في فرنسا وإسبانيا فكانت تُهمّة الهزطقة التي ألصقت ببعض المُثليين وأدّت إلى حرّهم أحياء في الساحات العامة سبباً كافياً لتوقف العروض الدينية بشكل نهائيّ خلال القرن السادس عشر. لهذه الأسباب ظلّ المسرح البروتستانتي قائماً في حين انحسر المسرح الكاثوليكيّ علماً ببعض عروض المسرح التعليمي* التي كان يُقدّمها

التي تحدثت عن دور الطائفة في الحرب الأهلية اللبنانية، وقد اقتبسها عن مسرحية «احتفال بمقتل زنجي» للإسباني فرناندو أربال F. Arabal (١٩٢٢-).

المسرح اللبناني في الشرق:

لا يمكن الحديث عن مسرح ديني في العالم الإسلامي لأن الإسلام رفض مفهوم الشخص الذي يقوم عليه المسرح. لكن بعض الفرق الإسلامية مارست طقوساً لها طابع الفرجة فيها استعادة لحوادث دينية تُقدّم في مواكب واحتفالات ومثل سيرة مقتل الحسين في احتفالات عاشوراء لدى الشيعة واحتفالات العولوية والميسوية وغيرها.

كذلك لا يمكن الحديث عن مسرح ديني بالمعنى الكامل للكلمة في الشرق الأقصى على الرغم من أن المسرح الشرقي التقليدي في كل أشكاله ومثل عروض الدمي* وخيال الظل* والرقص انبثق عن أصول دينية وكان يُقدّم غالباً داخل المعبد أو في ساحته، واعتبر جزءاً من الطقوس المقدّمة والعبادات التي تقوم على عقيدة Sangita، أي الفن ثلاثي الأركان (الموسيقى والرقص والشعر)، وهي العقيدة التي انبثقت عنها الاتجاهات الثلاثة للمسرح الشرقي (هندي وصيني وباباني). كذلك فإن الممثل* في المسرح الشرقي كان يُعتبر نوعاً من الوسيط بين الآلهة والإنسان.

انظر: الأسرار، الأوتوساكرمنتال، المعجزات.

اليسوعيون في المدارس، وبعض النصوص المُترجمة التي تُندرج في إطار المسرح الديني الكاثوليكي مثل مسرحيتي «أنالي» و«إستير» للفرنسي جان راسين J. Racine (١٦٣٩-١٦٩٩) في القرن السابع عشر، ومسرحية جورج برنانوس G. Bernanos (١٨٨٨-١٩٤٨) «جوارات راهبات الكرمل» ومسرحيات الفرنسي هنري غيون H. Ghéon (١٨٧٥-١٩٤٤) ومسرحيات الفرنسي بول كلوديل P. Claudel (١٨٦٨-١٩٥٥) التي تُعالج مفاهيم دينية ومثل الخطيئة والثّناء من منظور كوني وفي إطار تاريخي في القرن العشرين.

في يوسنا هذا لا يوجد مسرح ديني بالصيغة التي كان عليها في القرون الوسطى. لكن بعض المُنْدن الأوروبية حافظت على تقاليد تقديم هذه العروض كما في الماضي، وأشهر العروض المعاصرة عرض الآلام الذي ما زال يُقدّم حتى يوسنا هذا في مدينة أوبرأمرغاو Oberammergau جنوب مدينة ميونيخ في ألمانيا في بداية كل عقد استمراراً لتقليد بدأ منذ عام ١٦٣٤. كذلك فإن العروض التي تحدثت عن سيرة السيد المسيح والفديسين ما زالت تُقدّم في الاحتفالات الغولكلورية التي تُقام على هامش الأعياد الدينية، أو في الاحتفالات المدرسية، وعلى الأخص في أمريكا وإنجلترا.

من الكتاب العرب الذين كتبوا في المسرح الديني اللبناني ريمون جبارة (١٩٣٥-) الذي حاول العودة إلى التراث من جانبه الديني، وأهم مسرحياته «شربل» (١٩٧٩) و«محاكمة يسوع» (١٩٨٠) و«القنديل يَصعد إلى السماء» (١٩٨١).

ذ

■ الذروة

Climax

Paroxysme/Point culminant

الكلمة الفرنسية Paroxysme مأخوذة من اليونانية Paroxysmos التي تعني أثار، جُويل حادًا. أما الكلمة الإنجليزية Climax فمأخوذة من اليونانية Klimax التي تعني السلم، وتضمّن معنى التصاعد والتدرّج.

والذروة هي مرحلة تتّوضع في مُنتصف المسرحيّة حين يصل التصاعد الدرامي إلى أوجّه ويتعقّد، وتليها مرحلة الهبوط باتجاه الحلّ في الخاتمة*. وغالبًا ما تُعبّر الأزمة عن الحدّ الأقصى للتوتر وتُقدّم خُيوط الحبكة*، لذلك تُسمّى نقطة الانعطاف

Point de retournement في المسرحيّة وتؤدّي إلى خلق عنصر التشويق Suspense وتوليد التأثير الانفعالي لدى المُتفرّج.

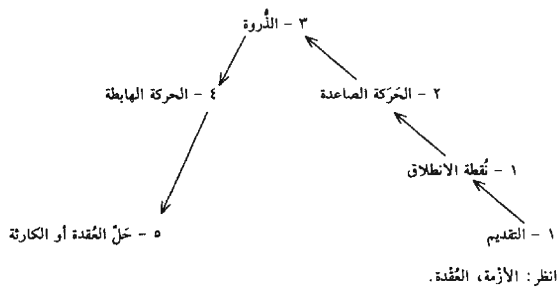
ومفهوم الذروة قريب جدًّا من مفهوم العقدة* ويتطابق معها مرحليًّا في بعض الأحيان، ويحلّ محلّها في اللغة النقدية الإنجليزية.

وجود الذروة وموقعها في الفعل* الدرامي يتعلّق بالبنية الدرامية وطبيعة الحدث في المسرحيّة، وهو يختلف حسب الأنواع* المسرحيّة. ففي التراجيديا* اليونانية مثلاً، تأتي الذروة قبل الانقلاب* الذي يؤدّي إلى الخاتمة* المأساوية كما في مسرحيّتي «أوديب ملكا» و«أنتيغونا» لسوفوكليس Sophocle (496-406 ق.م)، وفي التراجيديا الإليزابيثية والكلاسيكية الفرنسية، تتّوضع الذروة في الفصل

الثالث بعد الانقلاب، وتترافق مع إحساس البطل* بالمأساة كما في مشهد المُحاكمة في مسرحيّة «تاجر البندقية» للإنجليزيّ وليام شكسبير W. Shakespeare (1564-1616)، وكما في مشهد إعلان عودة ثيزيوس حيًّا في مُنتصف الفصل الثالث في مسرحيّة «فيدرا» للفرنسيّ جان راسين J. Racine (1639-1699). لكنّ الذروة تتأخّر في بعض الأحيان إلى ما بعد مُنتصف المسرحيّة وعلى الأخصّ في الكوميديا* حيث تأتي قبل الخاتمة للمُحافظة على عنصر التشويق، كما في كوميديا «جمعية بلا طعن» لشكسبير ومسرحيّة «أرلكان خادم سيدين» للإيطاليّ كارلو غولدونّي C. Goldoni (1707-1793).

ويُتحقّق ذلك أيضًا في بعض الحالات في التراجيديا كما في مسرحيّة «ماكبث» لشكسبير. يُمكن أن تغيب الذروة تمامًا في الأنواع التي لا تقوم على بُنية دراميّة تُساعدية كما في المسرح الملحمي*، ومسرح الحياة اليومية* ومسرح العبث*.

قدّم الناقد الألمانيّ غوستاف فريتاغ G. Freytag (1816-1895) في كتابه «بنية المسرح» (1863) نظريّة الهرم الذي سُمّي باسمه «هرم فريتاغ»، ودّرس فيه وُضع الذروة ضمن مراحل الحدث في المسرحيّة، فقَسَم بُنية المسرحيّة ذات الفصول الخمسة إلى مراحل خمس ووضّعها في رسم على شكل قَرَم تُشكّل المرحلة الثالثة ذروته. وهذه المراحل هي:





■ الرُّبَاعِيَّة

Tetralogy

Tétralogie

كلمة مَنْحُوْتة من اليونانيَّة Tetra التي تعني أربعة، و Logos التي تعني كلام. وقد أُطْلِقَتْ هذه التسمية بِدَايَةِ عُلَى سِلْسِلَةِ من أَرْبَع مسرحيَّات كانت تُقَدَّمُ رِباعًا ضِمْنَ المُسابَقات التراجيديَّة في أثينا في القرن الخامس قبل الميلاد وتُتأَلَف من ثلاث تراجيديَّات ودراما ساتيريَّة *Drame satyrique* (نسبة إلى Satyres وهي كائنات خُرافيَّة تُرافق دِيونيزوس في الطقوس اليونانيَّة).

في الأصل كانت هذه الرُّباعيَّات تُشكِّل وَحدة مُتكاملة تُترابط مواضيعها، كما هو الحال في رُّباعيَّة الأورسيتة لاسخيلوس Eschyle (٥٢٥-٤٥٦ ق.م) عام ٤٦٧ ق.م وفيها تُعرَض الدراما الساتيريَّة نَفْسَ موضوع التراجيديَّات لكن بشكل مُزَلَّي. هناك حالات أخرى كانت فيها مواضيع هذه المسرحيَّات الأربعة مُتَّوَعَة ولا تُشكِّل كُلاً مُتكاملاً.

على الرغم من أنَّ الرُّباعيَّة هي ظاهرة يونانيَّة بَحْتِ تَرْبِط بِتقاليد المُسابقات التراجيديَّة، إلَّا أنَّ مَبْدَأَ الجَمْع بين جِدَّة أعمال ظَلَّ مابداً في تاريخ الكتابة الأدبيَّة (الرُّواية) والدراميَّة. فقد كتب الإنجليزي وليام شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦) رُّباعيَّة من المسرحيَّات التاريخيَّة عن حياة ملوك إنجلترا تَبْدَأُ مع «ريتشارد الثاني» وتنتهي بـ «هنري الخامس».

في يومنا هذا هناك عودة إلى اعتماد مَبْدَأِ الثَلَاثِيَّات والرُّباعيَّات على صعيد الكتابة وعلى صعيد القَرْض المسرحي. فقد أَلَفَ الجزائري كاتب ياسين (١٩٢٩-١٩٨٩) «ثلاثيَّة دائرة الانقياد» كما أنَّ المُخرج الفرنسي أنطوان فيتيز A. Vitez (١٩٣٠-١٩٩٠) قدَّم في عام ١٩٧٨ رُّباعيَّة جَمَعَ فيها أربع مسرحيَّات لموليير Molière (١٦٢٢-١٦٧٣)، كذلك فإنَّ المُخرِجة الفرنسيَّة آريان منوشكين A. Mnouchkine (١٩٣٩-) قدَّمَت «ثلاثيَّة الأترديون».

يُمْكِنُ أن تُعْتَبَر الحَلَقات الدراميَّة المُسلسلة في الإذاعة والتلفزيون من الأشكال المُعاصرة التي تَوَلَّدت عن فِكرة التسلسل في الرُّباعيَّات والثلاثيَّات.

■ الريبرتوار

Repertory

Répertoire

كلمة فرنسيَّة صارت مُصطلحاً مسرحياً منذ عام ١٧٧٠. تُسْتَخْدَم الكلمة بلفظها الفرنسي في أغلب اللغات، ومن بينها اللغة العربيَّة. تُستعمل كلمة ريبرتوار للدلالة على: - مجموعة المسرحيَّات التي تُشكِّل برنامج مسرح أو فرقة مسرحية في موسم مُعَيَّن ويُعاد تقديمها من وقت لآخر في المواسم اللاحقة. - مجموعة مسرحيَّات يُمكن تصنيفها بمعيار واحدة، فيُقال الريبرتوار الكلاسيكي أو

■ الرُّسْم والمَسْرَح Painting and theatre

Peinture et Théâtre

الرسم والمسرح من الفنون التصويرية. وهما يرتبطان بشكل جوهري إذ يوجد نوع من المسرح* في تشكيل عناصر اللوحة، ونوع من التصويرية في المسرح، وهذا ما تطرّق إليه الباحث الروسي يوري لوتمان Y. Lotman في كتاباته حول لغة المسرح ولغة الصورة. وللرسم والمسرح أصول مشتركة تكمن في الطقوس القديمة التي مارسها الإنسان حيث كان المشاركون في الطقوس يُلونون أجسادهم ويرسمون عليها ليُجسّدوا من خلالها مكونات العالم. مع الزمن، استغلَّ كلٌّ فنٌّ عن الآخر وصارت له خصوصيته وتطوّر بشكل مُستقلّ بسبب التمايز بين هذين النوعين من التعبير، إذ يظنّ المسرح فنّ التعبير الجماعيّ في حين أنّ إنجاز اللوحة يظنّ عملاً فردياً. ومع أنّ اللوحة والعرض المسرحيّ هما في جوهرهما محاكاة* تقوم على تصوير مشهد مُعيّن، إلا أنّ الرسم هو تثبيت لمشهد ما، في حين أنّ المسرح يقوم على ديناميكية الحركة ضمن الفراغ وضمن الزمن.

الرُّسْم في المَسْرَح:

يُعدّ تاريخ العرض المسرحيّ على العلاقة الوثيقة بين الرسم والمسرح. فقد استُخدم الرسم في المسرح كأداة لتصوير الواقع المُتخيّل على الخشبة (اللوحة الخلفية* والديكور* المرسوم على عوارض). وظلّ الرسم من العناصر المُكوّنة للمكان* المسرحيّ في العرض. وكان الديكور المرسوم لفترة طويلة في المسرح الغربيّ والمسرح الشرقيّ التقليديّ بديلاً عن الديكور المُكوّن من أغراض وقطع أثاث.

يُشكّل عصر النهضة مرحلة هامّة في العلاقة

البريتوار الشعبيّ.

- مجموعة الأدوار التي قدّمها مُمثل* ما في حياته المهنية، وتدلّ على التوجّه الذي اختاره لنفسه. ويُمكن أن يتألّف هذا البريتوار من أدوار لها نفس الطابع (دور* الشرير، دور الأم الطيبة إلخ)، أو مُتّوعة.

ويقال عن مسرحيّة إنّها دخلت البريتوار العالميّ عندما تكتسب شهرة تتجاوز النطاق المحليّ.

تُطلق تسمية مسرح البريتوار *Théâtre de Répertoire* على المسارح التي تقدّم العروض فيها فرقة ثابتة يتقاضى أعضاؤها رواتب شهرية نظير قيامهم بمُثيل بريتوار مسرحيّ بصورة مُتّظمة، بحيث يُمثّلون عدّة مسرحيّات بالتناوب في موسم مسرحيّ واحد.

من أهمّ وأقدم الأمثلة على مسرح البريتوار الكوميديّ فرانسيّز في فرنسا، وفرقة شكسبير الملكيّة التي تحوّلت إلى مسرح ريتوار في نهاية القرن التاسع عشر بعد أن تمّ التمييز بين الفرق الثابتة والفرق الجوّالة في إنجلترا. كذلك يُعتبّر مسرح الفنّ في موسكو ومسرح البرلينر أنسامبل في ألمانيا من مسارح البريتوار. من أهمّ مسارح البريتوار في العالم العربيّ فرقة رمسيس التي كانت مُرتبطة بمسرح رمسيس في القاهرة.

ومسرح البريتوار يُماثل المسرح القوميّ* أو أيّ مسرح له خصوصيّة تقديم الأعمال التي تعكس الثقافة القوميّة في البلد التي يعمل فيها. وفي هذه الحالة يكون للدراماتورج* المُعيّن في الفرقة دوره في تحديد سياسة الفرقة من خلال البريتوار الذي يختاره.

الشخصيات داخلها بأزياء ملونة وتشكيلات بصرية قطعها ديناميكية معينة.

في نفس الفترة تشهد ردة فعل على هذا التوجه تجلّت في محاولات الابتعاد عن الرسم وتقليص دوره في العرض المسرحي لإبراز دور الممثل والحركة، وذلك من خلال التعامل مع المسرح كفضاء فارغ يُشكّل أبعاده جسد الممثل المتحرك. هذا الاتجاه يمثله السويسري أدولف آبيا A. Appia (١٨٦٢-١٩٢٨).

في يومنا هذا تشهد عودة إلى العلاقة الحميمة بين المسرح والرسم ضمن توجه جديد للتداخل بين وسائل التعبير الفنية ولمحو الحدود بينها. فقد ظهرت في أمريكا وكندا وأوروبا اتجاهات تجعل من إنجاز اللوحة حدثاً (هابنغ*) يتم أمام أعين المُفرّجين فيقترّب في ذلك من مفهوم الفرجة *Le Spectaculaire*. من هذه التوجهات العروض الأدائية* وفنّ الجسد *Body Art* الذي يستعيد الأصول الأولى للرسم في الحضارات الـيدائية، وفيه يقوم الفنان برسم اللوحة على جسده أو بواسطة جسده؛ وفنّ التشكيل الشهدي *Installation* الذي يتراوح مجاله بين التصميم السينوغرافي لمعارض الفنون التشكيلية، وبين تصميم عروض مسرحي يغيب فيه الممثل ويقوم على توزيع أغراض وأشياء في الفراغ، وعلى خلق صورة مشهدية بالإضاءة والألوان بحيث يصبح العرض بسجله عملاً فنياً بصرياً مثل اللوحة، وهذا ما يميّز التشكيل المشهدي عن الفنون الأدائية التي يتقاطع معها.

الملوحة في المسرح:

تُستخدم كلمة لوحة في المسرح للدلالة على نوع من التقطيع*. وهذا التداخل اللغوي بين اللوحة كنوع من التقطيع واللوحة كعمل فني

بين الرسم والمسرح لأن المسرح استفاد من التّراصات النظرية التي كانت قد تطوّرت في تلك الفترة حول طبيعة الإدراك البصري للمكان (انظر السينوغرافيا) للتّوصل إلى تحقيق الإيهام* بفضاء ثلاثي الأبعاد عن طريق تطبيق قواعد المنظور* في اللوحة الخلفية المرسومة بطريقة خداع البصر *Trompe l'œil*.

في القرن الثامن عشر، درّجت عادة تقديم عروض مسرحية يُبنى الحدث فيها انطلاقاً من مواضيع لوحات معروفة، وتنتهي بحمود الممثلين في وضعية تُحوّل المشهد إلى لوحة، وهذا ما سُمّي بـتقنية اللوحة الحية *Tableau vivant* (انظر اللوحة في كلمة التقطيع).

في القرن التاسع عشر، وضمن محاولات الألماني ريتشارد فاغنر R. Wagner (١٨١٣-١٨٨٣) لتحقيق ما أسماه اجتماع الفنون *Gesamtkunstwerk* في الدراما الموسيقية* والأوبرا* (انظر المسرح الشامل)، تمّ التأكيد على أهمية الرسم في تحقيق الإيهام، بل صار هناك توجه جديد لاستغلال تقنيات المسرح مثل الإضاءة* والـزّي* المسرحي في خلق صورة مشهدية لها بُعد فني على الخشبة.

تُعتبر المدرسة الرمزية* مرحلة هامة في خلق علاقة وثيقة جديدة بين الرسم والمسرح، فقد استعان المُخرجان الفرنسيان بول فور Paul Fort (١٨٧٢-١٩٦٠) وأوريليان لينيه بر A. Lugné Poe (١٨٦٩-١٩٤٠) بالرسامين المعروفين مثل بابلو بيكاسو P. Picasso وفيرمان ليجيه F. Leger في تصميم وتنفيذ الديكور والأزياء المسرحية ودعم التأثيرات البصرية للوحة الخلفية. كما أن الباليه الروسية*، وفي نفس التوجه، توصّلت اعتباراً من ١٩١٠ إلى جعل المشهد المسرحي بأكمله لوحة تتحرك

عذبة تتَّصف بالشهولة والعفوية. حُرِّفَت المسرحيات الرُّعوية في إيطاليا أولاً، وأشهر نُصوصها مسرحية «الراعي الوفِّي» (١٥٩٠) للشاعر الإيطالي جيوفاني غواريني G. Guarini (١٥٣٧-١٦١٣)، ومسرحية «أمينتا» (١٥٧٣) للكاتب توركاتو تاسو T. Tasso (١٥٤٤-١٥٩٥). وقد تُرجمت هذه الأخيرة إلى الفرنسية، فكانت سبباً في انتقال النوع إلى فرنسا ثم إلى إسبانيا وإنجلترا.

عند انتشار المسرحية الرُّعوية صارت من التسليمات الهامة في بلاطات الملوك والأمراء وقد كان لها تأثيرها على عروض الأتعة* في إنجلترا. فيما بعد تراجع تقديمها في القصور لِمَا تطلَّبه من بَذَع مسرحية مُعقَّدة، لكنَّها سرعان ما تكبَّت مع أنواع مسرحية أخرى وصارت جزءاً منها فظهر ما سُمِّي التراجيكوميليا الرُّعوية *Tragicomédie pastorale* والكوميديا الرُّعوية *Comédie pastorale*.

استمرَّت الرُّعويَّات كنوع في فترة الكلاسيكية الفرنسية لأنها لم تتناقض مع القواعد* المسرحية، وخاصة قاعدة حُسْن اللياقة*. كذلك كان للرُّعويَّات تأثيرها على فنِّ الباليه* الذي استمَدَّ بعض موضوعاته منها.

هناك نوع خاصٌّ من الرُّعويَّات يُكتب باللغات المحليَّة هو أقرب إلى المسرح الدُّني* والمسرح الفولكلوري* ظهر في منطقة الباسك بين إسبانيا وفرنسا منذ القرن السادس عشر وما زال حتَّى اليوم يُقدَّم على منصات في الهواء الطلق. ونَجده أيضاً في مقاطعة البروفانس في فرنسا حيث اندمج مع المسرح الديني في القرن التاسع عشر، وكان يُقدَّم بمناسبة أعياد الميلاد في كُلِّ حيٍّ على حدة. لكنَّه بدأ يتحسّر في الجزء الثاني من هذا القرن.

يُكمن في أساس العلاقة بين الرسم والمسرح. تطوَّر الفرنسي دونيز ديلرو D. Diderot (١٧١٣-١٧٨٤) إلى مفهوم اللوحة كوحدة مُكاملة في العمل المسرحي في معرض تحليله لمفهوم اللوحة الحيَّة. فقد اعتبر أن جَمْع العناصر أو عَزْلها عن بعضها البعض في الغرض المسرحي يؤدِّي إلى تشكيل مجموعة من اللوحات التي توحى بالصدق والحقيقة. وقد كان ذلك فاتحة لنوع من الدراماتورية* تقوم على «تصوير» الوسط المحيط *Le Milieu* الذي تعيش فيه الشخصيات في حياتها اليومية (انظر الطبيعية والمسرح).

ترجَّت العادة على استخدام اللوحة كوحدة مُستقلة في التقطيع في المسرح التمثيلي الألماني وكذلك في المسرح الملحمي*. وقد هدَف المسرحي الألماني برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) من خلال استخدام اللوحة إلى خَلْق بُنية سرِّدية تقوم على وَحَدَات مُكاملة ومُتتالية.

■ الرُّعويَّات

Pastoral

Pastorale

كلمة رَعَوِيَّ هي في الأساس صيغة لَكُلِّ ما يتعلَّق بحياة الرُّعاة وصارت تسمية لنوع أدبي ومسرحي. تعود أصول هذا النوع إلى قصائد الشاعر الروماني تيوقريطس Théocrite في القرن الثالث قبل الميلاد، وفيها يَصِف ريفاً مثاليّاً لا وجود له في الواقع. وقد ازدهرت القصائد الرُّعوية مع الشاعر الروماني فيرجيل Virgile في القرن الأول قبل الميلاد.

أمَّا المسرحيات الرُّعوية فهي نوع مسرحي يتنمَّى بالحياة المثالية للرُّعاة، تدور الحوادث فيه في الهواء الطلق وتتميّز ومواضيعه بكونها عاطفية

التصنيفات الجمالية التي تتميز عن مفهوم الجميل *Le Beau* لأن الرفيع يمكن أن يكمن في ما هو مُشوّه ومُخيف. وقد بين كانت أن الرفيع يصدم الأحاسيس ومُعطّلها لثمة ثم يُؤدّي بعد ذلك إلى نوع خاص من المُتعة*. هذه الفكرة حول الرفيع موجودة بشكل أو بآخر لدى الفرنسي فيكتور هوغو V. Hugo (١٨٠٢-١٨٨٥) الذي اعتبر الرفيع تأثيراً يظال النفس ويرتبط بنقيضه القبيح والهزلي والهائز والغروتسك* في الأدب، وذلك في نظيره للدراما الرومانسية* في «مُقلّدة كرومويل».

انظر: الغروتسك، أبولوني/ ديونيزي.

■ الرقص والمسرح Danse and theatre

Danse et théâtre

نوعان مُختلفان من الفنون يلتقيان في كونهما تولّداً عن الطُّفوس والاحتجالات الجماعية، وفي كونهما اليوم من فنون الغرض التي تستند إلى حركة الجسد المُعبّر في الفضاء والتي تُبرز الأداء. وغرض الرقص يثل الغرض المسرحي بغير غرض تصوّر سينوغرافياً مُعيّناً للمكان الذي يُقدّم فيه، وإضاعة* خاصّة وأزياء مُعيّنة، إضافة إلى وجود الموسيقى التي لازمت الرقص بشكل دائم والمسرح في بعض الأحيان.

الرقص في المسرح:

ظَلَّت علاقة التداخل والتلازم بين الرقص والمسرح موجودة بينسب مُختلفة عبر تاريخ المسرح. وهناك عاملان لُبيا دورهما في تحديد هذه العلاقة هما وجود العنصر اللُّغوي من جهة، ودرجة الالتصاق بالاصول الطقسية من جهة أخرى:

- في المسرح الشرقي* التقليدي الذي لم يتعد

انظر: الغولكلوري (المسرح-)، الديني (المسرح-).

■ الرفيع Sublime

Sublime

من اللاتينية Sublimis التي تعني الرفيع والسامي، ويُقابلها الغروتسك*.

مُصطلح مأخوذ أصلاً من علم البلاغة حيث كان يُستخدم لوصف أساليب الكتابة، ثم صار مُصطلحاً تقديماً يدلّ على الطابع، ومع تطوّر علم الجمال في القرن التاسع عشر، أُدرج ضمن التصنيفات الجمالية *Catégories esthétiques*.

أقدم النصوص المعروفة التي ورد فيها مفهوم الرفيع هو رسالة كتبها الروماني كاسيوس لونجينوس C. Longinus لتلميذه في القرن الثالث الميلادي، واعتبر فيها السامي والرفيع جزءاً من أساليب البلاغة، وبمياًراً لوصف الجانب الوجداني في العمل الأدبي والفني. تُرجم هذا العمل إلى الإيطالية في القرن السادس عشر ثم إلى الإنجليزية والفرنسية، وأهم هذه الترجمات ترجمة الفرنسي بوالو Boileau (١٦٣٦-١٧١١) في عام ١٦٧٢. وقد وجد الفرنسيون حيثذ في هذا المفهوم ما ينسجم مع الجمالية الكلاسيكية* التي تربط التراجيديا* بما هو قشع وجليل على صعيد المضمون والأسلوب ونوعية الشخصيات، أي أنّ الرفيع اعتُبر جزءاً من المؤثر *Pathétique* ومن المأساوي*. أمّا الناقد الإنجليزي في القرن الثامن عشر (إدموند بيرك E. Burke)، فقد اعتبر الرفيع وسيلة لإبراز الجانب الذاتي والوجداني والتبعية الإبداعية في العمل الأدبي والفني مقابل الالتزام بالقواعد*.

في القرن التاسع عشر، اعتبر الفيلسوف الألماني إيمانويل كانت E. Kant الرفيع أحد

الدَّعَوَاتِ نَظَرِيَّةُ الألمانِي ريتشارد فاغنر R. Wagner (١٨٨٢-١٨١٢) عن اجتماع الفنون *Gesamtkunstwerk*، ودَعْوَةُ السويسري أدولف آبيا A. Appia (١٨٩٢-١٩٢٨) إلى الفنّ الشامل، ومَوْقِفُ الفرنسي أنطونان آرتو A. Artaud (١٩٤٨-١٨٩٦) الذي دعا إلى استعادة أصول المسرح الطَّقْسيّة واعتبار الحركة المُستَمَدّة من الطَّقْوس البِدائيّة والرَّقْصات أساسًا للتعبير المسرحي، ووسيلة لإنقاذ المسرح من حالة الجُمُود التي وصل إليها.

نتيجة لذلك حَصَلَ التقاء جديد بين الرقص والمسرح. فمن جهة تَبَيَّنَ المسرح التعبير الجسدي والإيماء والرَّقْص، في حين تَوَجَّه الرقص نحو مَزِيد من الدراميّة حين اكتسب طابَعًا تمييزيًّا. كما برزت أهميّة الكوريغرافيا بمفهومها الجديد كصميم للرقص في الفضاء المسرحي من أجل عَرْض ما. في مَنَحَى آخَر، حاول بعض المسرحيين الجمع بين الرقص والمسرح بشكل وثيق بهدف الإيهار وجَذْب الجُمُهور كما في عُرُوض الكوميديا الموسيقيّة.

- اعتبارًا من السبعينات، وتأثير من أعمال وكتابات السويسري أميل جاك دالكروز E.J. Dalcroze (١٨٦٥-١٩٥٠) الذي رَبط بين الأداء الجسدي والموسيقى، والألماني رودولف لابان R. Laban (١٨٧٩-١٩٥٨) الذي سعى إلى تشكيل لغة كوريغرافية عالمية، ابتعد الرقص عن هدف التعبير الدرامي واتَّجه نحو حركة أكثر حُرّيّة وبدائيّة. كما ظهرت بالمُقابل تجارب لإدخال الكلام ضمن الرقص منها تجرّبة الراقصة الألمانية بينا باوش P. Bausch (١٩٤٠-) التي أسَّست ما أطلقَت

عن أصوله الطَّقْسيّة ولم يَشْغَلْ الكلام فيه إلّا حَيًّا ضئيلاً، حافظ الرقص والحركة الإيقاعيّة على دورهما الكبير ودخلا في بُنية العَرْض الدراميّة، وهذا ما تَجَدّه في أوبرا بكين حيث يُشكِّل الرقص والغناء جُزءًا أساسيًا من العَرْض، وفي عُرُوض المسرح الهندي والأندونيسي حيث تُروى الملاحم الهندية المعروفة ومثل الماهابهاراتا والرامايانا من خلال الرقص (انظر الكاتاكال). كذلك يَدْخُل الرقص في بُنية مسرح النُو والكابوكي وفي عُرُوض الدُمي اليابانيّة بونراكو.

- في الغرب، حيث انبثقت التراجيديا اليونانيّة عن الطَّقْص أيضًا وحافظت على علاقتها الوثيقة به، كانت الحركة المُنتَظَمة والرَّقْصات *Stasima* التي تُؤدّيها الجوقة جُزءًا أساسيًا من البُنية الدراميّة إلى جانب النص. وقد تَقَلَّص دور الحركة والرقص في ذلك المسرح مع تَرَاخِي ثُمَّ غِيَاب العَلاقة بالطَّقْص، ومع تَرَايُد أهميّة النصّ اللُغويّ بشكل عام. وحتّى عندما بقي الرقص من مُكوّنات المسرح الكلامي، كان ذلك على شكل فواصل تُخَرِّج عن الإطار الدرامي للعمل.

بالمُقابل، كان لترايُد أهميّة النصّ اللُغويّ وانفصال الرقص عن المسرح أثره في بُرُوز ظاهرة الرَّقْص في الغرب كعَرْض مُستَقِل له أَطْرُه الخاصّة وأعرافه. فقد ظهرت الباليّة كفنّ نوعي في القرن السابع عشر الذي يُعتَبَر العصر الذهبي لمسرح النصّ، وظلّ الأمر كذلك حتّى أواخر القرن التاسع عشر.

- اعتبارًا من القرن التاسع عشر، ومع ظهور الإخراج، ظهرت دَعَوَات للإفلات من طُنَيان النصّ الكلامي وإعادة الاعتبار للعناصر الأخرى المُكوّنة للعَرْض المسرحي. من هذه

مختلف المجتمعات، ومنها دراسة الفرنسي جيل دالكروز J. Dalcroze في كتابه «صورة وحركة» الذي صدر عام ١٩٨٤. كذلك ظهرت دراسات مُعاصرة اهتمت بدور الحركة المُنتَطة في تحقيق المُسرح، «علمًا بأنَّ هذه الدراسات لم تُعزِّز بين الحركة والرقص بل اعتبرتهما أساس اللغة المسرحية».

في الرقص البدائي كانت حركة الجسد العقوية ثمَّ المُنتَطة صِلَة الوُضَل بين العالم المادي الذي يُمثِّله الجسد والعالم الغيبي الذي تُوجَد فيه الآلهة والقوى الأخرى، أي أنها كانت حركة لها وظيفة مُحدَّدة، وتُحوِّل طابع التجريد وطابع المُحاكاة في نفس الوقت. مع الزمن صارت الحركة في الرقص حركة مُوسَلِّبة تُخضع لروايز* تُشكِّلُ نِياحًا وتُثَبِّت في مرحلة ما، والنموذج الأقصى يتجلَّى في عروض الكاتاكالبي في الهند وفي الباليه الكلاسيكية في الغرب، في حين تُخضع الحركة في المسرح لِمَاسر مُختلف تمامًا ممَّا فَصَّل بينهما حتَّى عاد المسرح المُعاصر ليُحقِّق الرُّبُط من جديد.

ولأنَّ الرقص يقوم على الأداء بالدرجة الأولى فإنَّ مُتعة المُتلقي نَتِج عن مُتابعة مُستوى أداء الراقصين. يَبرزُ هذا الأمر بشكل خاصٍّ في حالات الرقص المُوسَلِّب والشرُّم الذي يُخضع لثقاليه صارمة كالباليه وغيره حيث يكون تفكيك روايز هذه الحركة من العوامل التي يُمكن أن تُزيد درجة المُتعة*.

انظر: الباليه، الكوريغرافيا، الحركة.

عليه اُسم مسرح الرقص. وقد أدَّى ذلك التوجُّه الجديد نحو الاهتمام بالتعبير الجسديّ والحركة في العرض المسرحي إلى إدخال الرقص والتعبير الجسديّ في مناهج إعداد المُمثل* في معاهد المسرح الأكاديمية في العالم على قَدَم المساواة مع تمارين الصوت والإلقاء*.

مع الأمريكيين رينشارد فورمان R. Forman (١٩٣٧-) وروبرت ويلسون R. Wilson (١٩٤٤-) تحوَّل الرقص في المسرح إلى حركة مُسرحية، وصار العَرَض مزيجًا بَصَرِيًّا تلعب فيه الحركة الإيقاعية دورًا هامًا. في نفس الوقت، جَنَحَتْ بعض الاتجاهات الفنية إلى إعطاء الرقص طابعًا جديدًا من خلال تقريبه من الرقص البدائي، وهذا ما نَجده في عروض الأميركية لوية فولر Loie Fuller والأميركية ماري ويغمان M. Weigman والفرنسي مورييس بيجار M. Béjart، أو إلى تجاوز الطابع التاريخي والجغرافي للرقص واستبداله بمفهومه المُطلَق كعنصر ظَفسِي ومَرمَز في العرض المسرحي، وهذا ما نَجده في عروض المُخرِجة الفرنسية آريان منوشكين A. Mnouchkine (١٩٣٩-) وعلى الأخصَّ ثَلَاثية «الأنثريون» حيث يَدُو الرقصات مَزيجًا من تقاليد الرقص في الشرق الأقصى والأوسط والرقص القديم والحديث. كذلك نَلَمَط وجود تجارب تُقَرِّب الرقص من الإيمان الذي يَستند أحيانًا إلى حركات مُستقاة من الباليه ويُحقِّق المُحاكاة* عن طريق الحركة.

الرقص والحركة:

في يومنا هذا ظهرت دراسات كثيرة حول طبيعة الحركة في الرقص وفي المسرح ووضعهما في الفضاء مُقارَنة مع الحركة في الحياة وفي

Symbolism

Symbolisme

الرمزية تسمية ابتدعتها مجموعة من شعراء مدرسة البارنلس وكان شعارها «الفن للفن»، وقد

الرمزية والمسرح

الفرجة المقدسة، وهي تُشكّل جوهر الفلسفة الصوفية في العالم العربي.

الرّمزية في المسرح:

تَكُنْ أهميّة الرّمزية في كونها حركة تجريبية بحتة وضعت عند ظهورها لبنة تحولات جلية في الفن المسرحي على صعيد الكتابة ومن ثمّ على صعيد العرض المسرحي: فنصوص المسرح الرّمزي لا تحتوي على حبكة بالمعنى التقليدي للكلمة، وإنّما تقوم على عرض مشاعر وأحاسيس تُجسّد معاني صوفيّة، وهي بذلك تُعطي الأولوية للكلمة التي تُشكّل أيضًا الحيز الأساسي في العرض المسرحي ممّا يُلغِي دُور الخشبة كمكان للفعل ليُجعل منها فضاء للشعر.

على صعيد الإخراج* دعا الرمزيون إلى إبراز جماليّة النصّ، ومن هذا المنطلق رفضوا كلّ ما يُمكن أن يُشوِّش عمليّة التواصل الشعريّ التي تُبْنَى أساسًا عبر الكلام. كذلك حاول الرمزيون، من منظور كونيّ بحت، أن يبتعدوا عن كلّ ما يُحدّد الفضاء المسرحي كمكان جغرافي وتاريخي، لذلك كانت الخشبة* لديهم غالبًا منقصة فارغة من الديكور* تلعب الإضاءة* فيها دورًا هامًا، ويُسكِّلها العنصر الأساسي الذي لا يُمكن الاستغناء عنه في العرض المسرحي وهو الممثل* لأنّه الوسيط الذي يحول كلام الشاعر. وانطلاقًا من الرغبة في إعطاء حركة* الممثلين على الخشبة طابعًا قُدسيًا يتناسب مع اللغة الشعرية، حاول الرمزيون وضع قيود تُحدّد الأداء* وتُبعده قدر الإمكان عن التصويرية التي كانت سائدة سابقًا. من هذا المنظور اقترح الفرنسي ألفريد جاري (١٨٧٣-١٩٠٧) العودة إلى استخدام القناع* واللجوء إلى إلقاء* تريليّة. أمّا البلجيكيّ موريس ميتيرلينك

وردت هذه التسمية في البيان الذي نشرته في عام ١٨٨٦ في فرنسا.

وتُسمّى الرّمزية مأخوذة من كلمة رمز Symbolisme ويبرّر ذلك بكون هذه الحركة قد استخدمت الرمز وظففته في محاولة للابتعاد عن محاكاة* الواقع التصويرية، فكانت في حينها ردّة فعل على الواقعية* والطبيعية* اللتين كانتا سائدتين في تلك المرحلة، ممّا مهّد لنظرة جديدة استثمرتها التيارات التجريبية في الفنّ والأدب والمسرح (انظر التجريب والمسرح).

والواقع أنّ استخدام الرمز كاسلوب بلاغيّ وكَمظهر من مظاهر اللغة معروف في الأدب والفنّ منذ القِدَم إذ تُجده في أعمال الشاعر الرومانيّ فرجيل Virgile (٧٠-١٩ ق.م) والشاعر الإيطاليّ دانتي D. Dante (١٢٦٥-١٣٢١) والمسرحيّ الإنجليزيّ وليام شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦) وغيرهم. لكنّ الحركة الرّمزية وظّفت الرمز وأعطته بُعدًا روحيًا ودينيًا وجماليًا بدلاً من الاكتفاء باستخدامه كوسيلة بلاغية أو كاسلوب أدبيّ.

ظهرت الرّمزية في فرنسا أولاً ثمّ انتشرت في أوروبا في أواخر القرن التاسع عشر بتأثير غير مباشر من الفلسفة الجاثية الألمانية، ومن فكرة الفيلسوف الألمانيّ إيمانويل كانت Kant حول عدم وجود حقيقة موضوعية.

رفضت الرّمزية محاكاة الطبيعة الملموسة لأنّها تُحبّب العالم الروحيّ خاصّة. وأنها تُعتبر أنّ الجمال هو جمال الروح وليس الجمال المحسوس، وأنّ إدراك الحقيقة لا يكون عن طريق العقل وإنّما عن طريق الخيال القادر وحده على استنباط المعاني الرّمزية الكامنة في الظواهر الجسدية. وهذه الفكرة موجودة أساسًا في الديانات الشرقية التي اتخذت ظُفوسها شكل

للأطفال عام ١٩٠٨ وغيرها. وقد استوحى ميتيرلنك التصور الفاغنري عن الأوبرا* فألف مسرحياته على شكل توزيع موسيقي بُنِيَ على صُور ثابتة تتعاقب مع فقرات صُمّت* فيها أداء إيماني*. كما أنّه استمدّ الكثير من مسرح الدُهي* ومن ديكور مسرح القرون الوسطى. ونصوص ميتيرلنك التي تُركّز على موضوعة الموت تسمّى بجوارها المُقطّع الذي تُخلّله فقرات صُمّت. أمّا ألفريد جاري الذي انطلق من الرّمزية في مسرحه ثم ابتعد عنها فيما بعد، فقد أعطى مسرحه صبغة ساخرة قرّنته من العبّية في سلسلة مسرحياته «أوبو ملكاً»، وهو الذي فتح الباب من خلال الرّمزية للمسرح الدادائي* والسريالي* ولمسرح العبث*، وكان له تأثيره على الفرنسي أنطونان آرثو A. Artaud (١٩٤٨-١٩٦٦).

وعلى الرغم من أنّ الرمزيتين رَفَضُوا التركيز على العَرَض المسرحي، إلّا أنّ أعمالهم شكّلت محطة هامة في تطوير الصورة البَصْريّة في العَرَض المسرحي والابتعاد عن المُحاكاة الكاملة للواقع في العرض المسرحي. وقد كانت نصوص المسرح الرّمزي صعبة التحقيق على الخشبة في البداية، ولذلك ارتبط إخراج النصوص الرّمزية بأسماء مسرحيين تجريبيين مثل الروسي فيشولود ميرغولد V. Meyerhold (١٨٧٤-١٩٤٠) والسويسري أدولف آبيا A. Appia (١٨٦٣-١٩٣٨) الذي قدّم نموذجاً للإخراج الرّمزي من خلال عمله على ثلاثية فاغنر الأوبرالية «خاتم نيلونفن»، وخاصة في استخدام الإضاءة كبديل عن الديكور في العَرَض.

M. Maeterlinck (١٨٦٢-١٩٤٩) فقد دعا إلى استبدال المُمثل بكانن آليّ تبدو عليه مظاهر الحياة دون أن يكون حيّاً، وهذا ما أطلق عليه الإنجليزي غوردون كرين G. Graig (١٨٧٢-١٩٦٦) بعد سنوات أَسْم الدُعيّة الخارقة *Surmarionnette*. وتعدّ المُمثل الفرنسي أورليان لونه بر A. Lugné-Poe (١٨٦٩-١٩٤٠) أول من قدّم ما يُعرّف بالأداء التمثيلي الرّمزي.

والتجربة التي بَلُورت فعليّاً أبعاد المسرح الرّمزي هي تجربة «مسرح الفز» الذي أسّسه المُخرج الفرنسي بول فور P. Fort (١٨٧٢-١٩٦٠) وقُدّم فيه عُروضاً بين ١٨٩٠ و١٨٩٣ مُستعيراً مبادئه من مفهوم المسرح الشامل* الذي طرحه ونظّر له الألماني ريتشارد فاغنر R. Wagner (١٨١٣-١٨٨٣). وقد أكّد بول فور في ميثاق تأسيس هذا المسرح على دور الكلمة في خلق كلّ المُكوّنات بما فيها الديكور. من أهمّ دُعاة المسرح الرّمزي الكاتب الفرنسي ستيفان مالارميه S. Mallarmé (١٨٤٢-١٨٩٨) الذي وضع نُصوصاً تنظيرية لهذا المسرح، والكاتب الفرنسي بول كلوديل P. Claudel (١٨٦٨-١٩٥٥) الذي أعطى للرّمز بُعداً دينيّاً كونيّاً في مسرحياته الشّعريّة فحذاء الساتان* ونقطة الشمت*. كذلك نجد ملامح الرّمزية في بعض أعمال الكاتب اللبّانيّ الأصل جورج شحادة (١٩٠٧-١٩٨٩) الذي تميّزت أعماله بالروحانيّة، والكاتب الإسباني فديكو غارسيا لوركا F.G. Lorca (١٨٩٨-١٩٣٦) في بداياته، وعلى الأخص في مسرحيّة «الفراشة».

لكنّ أهمّ كتاب المسرح الرّمزي هو بحثُ الكاتب البلجيكي موديس ميتيرلنك الذي كتب «الدخيلة» عام ١٨٩١، و«بالياس وميلساندر» عام ١٨٩٣، و«كناية الطائر الأزرق» التي كتبها

■ الرّوايز

Code

Code

من اللّاتينية Codex، وهي اللوائح التي تُكتب عليها القوانين. في مُتّصف القرن التاسع عشر صارت الكلمة تعني نظامًا من العلامات أو الإشارات أو الرّموز يُسمح بصياغة ونقل معلومة من مُرسِل إلى مُتلَق من خلال عُرف مُسبق مُتفق عليه.

والرّوايز هي مجموعة من القواعد التنسيقية المُرتبطة بمنظومة علامات نوعيّة تسمح بالانتقال من نظام تعبيريّ إلى نظام تعبيريّ آخر دون تغيير المضمون أو المعلومة، كما هو الحال عندما يُنظّم السّير بإشارات ضوئية (نظام لَوْنِيّ) أو بإشارات يد شُرطني المُرور (نظام حَرَكيّ).

في اللغة العربيّة تُرجمت كلمة code بكلمة «رامزة» وكلمة «شيفرة» المأخوذة من كلمة صفر العربيّة، (وطريقة الصفر هي نظام من الإشارات أو العلامات والرموز التي وضعها الخوارزميّ وتُطبّق على النصّ الواضح لتحويله إلى نصّ مُعَمّى)، كما تُرجمت أيضًا بكلمة «سُنة» وجمعها «سُنن». في حالات أخرى يسمّى الاحتفاظ باللفظ الأجنبيّ للكلمة فيقال «كودة» وجمعها «كودات».

والرّوايز مُكوّن من مُكوّنات آليّة التّواصل في الحياة واللغة والفنون دخل مجال البحث في علم الألسنيّة ومن بعدها السميولوجيا*. وقد بيّنت الدّراسات المُرتبطة بهذه العلوم أنّ آليّة التّواصل تقوم على إبلاغ رسالة Message من مُرسِل Emetteur إلى مُستقبل Récepteur، على أن تكون بين المُرسِل والمُستقبل رامزة Code مُشتركة تسمح بتوصيل الرسالة المُحدّدة (اللغة المُستخدمة مثلاً في التّواصل الكلاميّ بين رجلين عربيّين هي اللغة العربيّة وليس الصّينيّة).

ولكي يتحقّق التّواصل لا بدّ أن يسمّى منذ

البداية عمليّة ترميز Encodage يقوم بها المُرسِل، تَلوّها عمليّة فكّ الرّوايز Décodage التي يقوم بها المُستقبل، وهي فعليًا شرط لفهم وتفسير الرّسالة. وتُطلّ عمليّة التّواصل أو تطلّ ناقصة إذا لم يكن المُستقبل يَعرف الرّوايز مُسبقًا ليُفكّكها، إذ لا يمكن على سبيل المثال فهم وتفكيك معنى حركات اليد والأصابع عند الصّم والبكم لمن لا يَعرف رّوايز هذه اللغة (انظر التّواصل).

في العُرض المسرحيّ، وعلى ضوء نظريّة التّواصل، لا تتكوّن الرسالة من رامزة واحدة وإنّما من رّوايز مُعدّدة ومُختلفة نوعيًا عن بعضها البعض لكنّها تُساهم جميعًا في تشكيل اللغة المسرحيّة وتحوّل المعنى (رّوايز لَوْنِيّة، رّوايز ضوئيّة، رّوايز حركيّة، رّوايز لُغويّة وصوتيّة، رّوايز اجتماعيّة، رّوايز مسرحيّة بحتة)، خاصّة وأن العُرض المسرحي في المنظور السميولوجيّ هو مجموعة من العلامات التي تنتمي إلى أنظمة مُختلفة، وهذا ما لا يَتنبّه على النصّ المسرحيّ حيث تكون العلامات لغويّة فقط.

في بعض الحالات، وعلى الأخص في المسرح الذي يُخضع لأعراف* مسرحيّة صارمة مثل الكوميديا ديلارته* والمسرح الشرقيّ* التقليديّ، هناك رّوايز مُعدّدة يُمكن للمتلقّي العارف أن يَفكّكها مُباشرة. ومعنى هذه الرّوايز يُمكن أن يَختلف من تقليد مسرحيّ لآخر ومن عمل لآخر، ولا بدّ من معرفته لفهم الرسالة (في كلّ نوع على حدة من أنواع المسرح الشرقيّ التقليديّ يوجد نظام لَوْنِيّ خاصّ للماكياج* المُرمز الذي يُحدّد نوعيّة الشخصية* وانتماءها وطباعها). في حالات أخرى لا تكون الرّوايز مُحدّدة الدّلالة مُسبقًا بشكل كامل، وإنّما تكتسب معناها من العَلاقة التي تنشأ بينها وبين بقيّة

تُساعد على فهم رسالة العَرَض، وهذا ما لا يُطبق على المُتفرِّج الغريب (زمنيًا أو مكانيًا) الذي لا يقدِّر على فهم الرسالة لجهله بالروايز (حالة المُتفرِّج الغريب أمام عَرَض لمسرح الكابوكي* أو المُتفرِّج المُعاصر أمام عَرَض يستعيد شكل التراجيديا* اليونانية).

إلى جانب ذلك هناك أعراف مسرحية بحتة تُخصَّص تقليدًا مسرحيًا مُحدَّدًا (جلوس النبلاء على خشبة المسرح في القرن السابع عشر في فرنسا، وجود مُدير اللُّبَّة *Meneur de jeu* بين المُمثلين في مسرح القرون الوسطى). واستخدامها بشكل مقصود خارج السِّياق الطبيعي الذي تُستعمل فيه عادة يجعل منها روايز دَلَالِيَّة تُرجع إلى التقليد المسرحي. فالعَرَضَات الثلاث في بداية المسرحية كانت جُزءًا من أعراف العَرَض في مسرح الكوميدي فرانسيز عند تأسيسه في فرنسا، واستخدامها اليوم في بداية عَرَض مسرحي يُشكِّل إرجاعًا إلى تقاليد العَرَض في القرن السابع عشر.

بناء على هذه النظرة صار من المُمكن قراءة تاريخ المسرح على ضوء تَطَوُّر الأعراف والانتقال من سيطرة أعراف مسرحية تُحدِّد الكِتابة والعرض إلى ولادة أعراف أخرى جديدة. ومع غياب الأعراف المُشكَّلة التي تُحدِّد شكل العمل المسرحي في المسرح الحديث، صارت دراسة الروايز في العَرَض من المفاتيح التي تُساعد على قراءة* العمل المسرحي. في المسرح الحديث، وبعد الزوال التفرُّجي للأعراف المسرحية الصارمة، صار لكلِّ عَرَض روايزه الخاصة المُستفَّاة من مجالات مُتنوعة، لا بل إن الإخراج* يحدِّد ذاته يُمكن أن يُعبَّر بشكل أو بآخر عَمَلِيَّة انتفاء للروايز بشكل واعي ومقصود. ففي ثَلَاثِيَّة "الأتريديون" التي

الروايز التي تُشكِّل النُّظُم الدَلَالِيَّة في العَرَض بحيث يكون لتفكيكها تأثيره على تفسير الرُّسالة نفسها، وهذا ما يُسرِّب العملية التأويلية التي يقوم بها المُتفرِّج* (انظر تأويل وقراءة). لهذا السبب يُمكن أن نعبِّر أنَّ الروايز في المسرح هي روايز مفتوحة، أي أنها ليست مُحدَّدة المُضمون بشكل كامل عكس الشيفرة المُستخدَمة في النظام البرقي أو المورس. وهي غير ثابتة وإنما تَتَطَوَّر مع الزمن لَعَلَّاتها بالنُّظُم الجَمَاعِيَّة والاجتماعية وبالأعراف المسرحية السائدة في مُجتمع من المُجتمعات.

الرواية والعُرف:

العُرف إطار شامل يَدخل في اللاوعي الجَماعي للجمهور* ما في مرحلة ما، لذلك فإنَّ تَلْقِيهِ يَتِم بشكل تلقائي، بينما تحتاج الروايز إلى عملية ذهنية واعية لتفكيكها لكي تُصبح مقروءة. والأعراف المُستخدَمة في المسرح ليست بالضرورة أعرافًا مسرحية بحتة، لأنَّ بعضها مُستمدَّ من تَطَوُّر الفنون والعلوم والعادات الاجتماعية في حضارة مُعيَّنة بحيث صار جُزءًا من اللاوعي المعرفي للجمهور. فقوانين المنظور* وشكل العُلْبَة الإِيطَالِيَّة* في المسرح الغربي هما على سبيل المثال نتيجة لتطوُّر فنِّ الرسم والعمارة وانعكاسًا للتركيبية الاجتماعية للجمهور في عصر النهضة، وقد صاراً تدريجيًا من أعراف المسرح في تلك الفترة. وكذلك الأمر بالنسبة للأفمنة المُستَمَدَّة من المنحوتات والتماثيل البوذية في المسرح الياباني. تثبَّت هذه الأعراف مع الزمن وتحوَّلت إلى قواعد* مسرحية مُلزِمة للقائمين على العمل المسرحي. كما أنها صالوت بالنسبة للمُتفرِّج العارف بالتقاليد جُزءًا من اللغة المسرحية التي تُشكِّل المعنى وروايز

كنص وكعرض.
انظر: القواعد المسرحية، الأعراف
المسرحية، التواصل.

Romanticism

■ الرومانسية والمُصرَح

Romantisme

الرومانسية اتجاه جمالي طال تأثيره كل أنواع
الفنون والآداب ظهر في أواخر القرن الثامن
عشر في ألمانيا وانتشر في إنجلترا ثم في فرنسا
وبقية دول أوروبا، ودام حتى مُتَصف القرن
التاسع عشر.

في اللغة العربية تُستخدم كلمة «رومانسية» أو
«رومانتيكية» أو «رومانتي»، كما تُستخدم أحياناً
تسمية «الإبداعية» للدلالة على التجديد والإبداع
مُقابل تسمية «الاتباعية» التي أُطلقت على
الكلاسيكية*. أما كلمة Romantisme فهي
مُشتقة من كلمة Roman، وهي اللغات المحلية
التي كانت تتحدث بها شعوب الإمبراطورية
الرومانية مُقابل اللاتينية التي كانت اللغة الرسمية
وقتها. ومنها صيغة Romantic الإنجليزية
وRomantique الفرنسية اللتين استُخدمتا حتى
القرن الثامن عشر للدلالة على ما هو روائي
وتُرى مكتوب باللغات المحلية وليس باللاتينية.
جدير بالذكر أن كلمة رومانسية لم تأخذ معناها
كتسمية لتيار أدبي وقتي إلا اعتباراً من القرن
الثامن عشر.

في القرن الثامن عشر استخدم المُنظر
الألماني شليغل Schlegel (١٧٦٧-١٨٤٥) في
مؤلفه «دروس في الأدب الدرامي» (١٨٠٨-
١٨١١) صفة الرومانسي Romantisch كنقيض
لصفة كلاسيكي ليدل بها على الأعمال الألمانية
المُستوحاة من تقاليد الفروسية في القرون
الوسطى. وعه استقت الكاتبة الفرنسية مدام دو

قَدَمَتها المُخرجة الفرنسية آريان منوشكين
A. Mnouchkine (١٩٣٩-) كانت للعرض
روامزه الخاصة التي استقنتها المُخرجة من أعراف
المسرح الشرقي والمسرح اليوناني فشكّلت
إرجاعاً غير مُباشر لهما.

تصنيف الروايز:

كما أن الأعراف في المسرح ليست
بالضرورة أعرافاً مسرحية بحتة، فإن الروايز
أيضاً يُمكن أن تكون مُستعدة من مجالات
مُتعددة، وبالتالي يُمكن تصنيفها إلى:

- روايز مسرحية بحتة، وهي غالباً أعراف
خاصة بالنوع المسرحي ونُسق الكتابة
(استخدام الوزن الشعري الإسكندري في
نصوص التراجيديا الفرنسية في القرن السابع
عشر)، أو بDRAMATOURGIE مُعددة (بنية المسرح
داخل المسرح* في مسرح الباروك*)، أو
بشكل العرض (الجلوس على ومائد وتناول
الطعام والشراب في المسرح الياباني) إلخ.
- روايز جمالية وثقافية عامة تَمسّ عالم الأدب
والموسيقى والرسم، وهي غالباً روايز لها
علاقة بالذوق السائد (تقنية اللوحة الحية
Tableau vivant في مسرح القرن الثامن عشر
(انظر الرسم والمسرح)- مُرافقة دخول
شخصية ما بجملة موسيقية مُكررة لازمة
Lettmotif كما في الأوبرا* إلخ).
- روايز اجتماعية وأخلاقية مُستعدة من التقاليد
الاجتماعية التي تُحدّد ما هو مقبول وما هو
مرفوض ومنها قاعدة حُسن اللياقة* في
المسرح الكلاسيكي أو التحية برفع القبعة أو
بالمُصافحة أو بتبادل القبّلات أو تصوير
مُشاهد العُنف على الخشبة أو خارجها إلخ.
- وكلّ هذه الروايز تدخل في العمل المسرحي

هامة في تكوين العقل الأوروبي لأنها سمحت لجيل كامل أن يُراجع ماضيه من خلال نظرة نقدية جديدة لأنماط الثقافة التقليدية، وأن يستمد مصادر الإلهام من التقاليد المحلية، مما أعطى للأدب والفن طابعاً قومياً.

تزامن ظهور الرومانسية مع ولادة الرواية فكان تأثرها بها كبيراً، كما أنها طُبعت بطابعها الشعر والرسم والموسيقى، وكذلك المسرح، حيث شكّلت فترة الرومانسية محطة هامة في تطوره على الصعيد النظري تجلّت في رفض المسرح الكلاسيكي وقواعده الصارمة والمطابقة بالخلط بين الأنواع. كما تجلّت في ظهور الدراما* كنوع مسرحي جديد.

المسرح الرومانسي:

١- الرومانسية الألمانية أو ما قبل الرومانسية، وفيها قامت محاولات لإرساء قواعد التراجيديا الحديثة في ألمانيا مع الكتاب الذين انتموا إلى حركة العاصفة والاندفاع *Sturm und Drang* والذين رفضوا القواعد المسرحية التي رَسختها الكلاسيكية الفرنسية والقائمة على تقليد القدماء، ليعودوا بعد ذلك إلى روحية الكلاسيكية بشكل مُختلف بعد انحسار هذا التيار. وقد تراكب ذلك مع ظهور الدراما البورجوازية *Drame bourgeois* التي سادت في القرن الثامن عشر في فرنسا وألمانيا، والتي نظّر لها الفرنسي دونيز ديديو D. Diderot (١٧١٣-١٧٨٤) في كتاب «حوارات الابن الطبيعي» الذي نشره عام ١٧٥٧، والألماني غوتولد لسنغ G. Lessing (١٧٢٩-١٧٨١) في «دراماتورية هامبورغ» الذي نشر عام ١٧٦٨.

تميّز المسرح الذي كتبه أعضاء حركة

ستال Mme de Staël (١٧٦٦-١٨١٧) المعنى الجديد لكلمة *Romantique* التي ترجمتها عن الألمانية وأدخلتها إلى اللغة الفرنسية في مقالاتها «عن ألمانيا» التي كتبها عام ١٨١٤. فيما بعد استخدم الكاتب الفرنسي ستاندال *Stendhal* (١٧٨٣-١٨٤٣) كلمة *Romanticisme* كترجمة عن الإيطالية *Romanticismo*، فأطلق بذلك كلمة جديدة دخلت اللغة الفرنسية عام ١٨٢٣ ثم استُبدلت بكلمة *Romantisme*، وصارت تُستخدم للدلالة على تيار جمالي أخذ منحى التجديد، مُقابل ما هو كلاسيكي أي قديم.

والرومانسية التي تبلورت بتأثير من الثقافة الألمانية بدايةً، وانتشرت في كل دول أوروبا بعد ذلك، كانت التعبير الاساسي عن بوادر الاحتكاك الثقافي بين دول أوروبا في العصور الحديثة. وقد شاعت كلمة رومانسية في لغات العالم وصارت تدلّ على كل ما هو حالم وتحوّل يسمات الوجدانية والحزن والانكفاء على الذات.

أطلقت تسمية الرومانسية الجديدة *Neo Romantisme* على الأعمال الأدبية والفنية التي احتوت على صفات الرومانسية دون أن تنتمي إلى نفس الحقبة الزمنية.

والرومانسية هي موقف فكري ورؤية للعالم وأسلوب في الحياة تمثّل بالعودة إلى الطبيعة والجنوح نحو البدائية ورفض العقلانية والرغبة في الانكفاء على الذات وتمجيد الأنا والحساسية المُفرطة والقلق الميتافيزيقي والسوداوية. وقد أثرت بشكل كبير على تطوّر الفن والأدب من خلال إعطائها الأولوية للتعبير الذاتي والانفعالي ومُخاطبة الحواس، مع التحرر من القواعد السائدة.

وقد شكّلت الحركة الرومانسية نقطة تحوّل

الشعرية التي كتبها شعراء رومانسيون مثل اللورد بايرون Byron (١٧٨٨-١٨٢٤) وشيلي Shelly (١٧٩٢-١٨٢٢) (انظر الشعر - المشرح)

٣- في فرنسا كانت الرومانسية ثورة على الكلاسيكية وقواعدها التي تكلت الأدب والمسرح خاصة، لذا فهي تعتبر في مجال المسرح استمرارية للدراما البورجوازية وللميلودراما* اللتين عرّفتا انتشاراً كبيراً في القرن الثامن عشر، ونتيجة مباشرة للانفتاح على الفكر الألماني والأدب الإنجليزي.

يعود الفضل لمدام دوستال في نشر المذهب الرومانسي إذ إنها دعت لاستبدال نموذج التراجيديا القديمة بالتراجيديا التاريخية التي تنتمي شخصياتها إلى الشعب، وإلى رفض القواعد بشكل عام ومنها قاعدة الرخدات الثلاث* مع الاحتفاظ بوحدة المكان. كذلك فإن الكاتب الفرنسي بنجامان كونستان B. Constant (١٨٤٥-١٩٠٣) قد ذكر أن التاريخ يجب ألا يكون مجرد إطار للتراجيديا، وإنما الفاعل الرئيسي فيها، ودعا إلى استقاء النماذج من غوته وشيللر وشكسبير.

أما فكتور هوغو V. Hugo (١٨٠٣-١٨٨٥)، فقد أعطى نظرة متكاملة عن الدراما الرومانسية في مقدمة مسرحية «كرومويل» التي كتبها عام ١٨٣٧، وطرح فيها مفهوم الدراما بمنظور فلسفي. فقد قسم التاريخ إلى جُزء ثلاث، واعتبر أن الشكل الدرامي هو المُعبّر الأسمى عن الزمن الحديث (الحقبة الثالثة) الذي بدأ مع دخول المسيحية التي تطرح التقابل بين الروح والجسد، والسماء والأرض. لذا فقد رأى

العاصفة والاندفاع بالاستلهام من مسرح الإنجليزي وليام شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦) ومن التراجيديا التاريخية بتأثير من ترجمات شيلغل للمؤلفات الانجليزية إلى اللغة الألمانية وكتاباته النظرية. كما تميّز أيضاً بالثورة على المبادئ الموروثة عن أرسطو Aristotle (٣٨٤-٣٢٢ ق.م)، واستبدالها بما هو ذاتي وجداني، وبالعودة إلى الموروث الشعبي القروسي مثل نصوص الشعراء الجوالين وغيرها، فكانت هذه العودة إلى التقاليد الشعبية تعبيراً عن الجسّ الجماعي في فترة سادت فيها الانقسامات السياسية في ألمانيا. من أهمّ كتّاب هذه المرحلة مؤسس حركة العاصفة والاندفاع ولفنانغ غوته W. Goethe (١٧٤٩-١٨٣٢) الذي كتب عام ١٧٧٤ دراما تاريخية أطلق عليها اسم «غوتس فون بريشنغن Götz Von Berlichingen» واستوحاها من مسرح شكسبير، وبعدها مسرحية «فاوست». كذلك يبرز اسم جاكوب لنت J. Lenz (١٧٥١-١٧٩٣) الذي كتب مسرحية «المُرّي» (١٧٧٤) ومسرحية «الجنود» (١٧٧٦)، وفريدريك شيللر F. Schiller (١٧٥٩-١٨٠٥) الذي كتب مسرحية «الصوص» (١٧٨٣)، ولودفيغ تيك L. Tieck (١٧٧٣-١٨٥٣) الذي كتب حكايا درامية لها بُعد عجائبي مثل «الفقذ ذو الجزمة» (١٧٩٧) و«الفارس ذو اللحية الزرقاء» (١٧٩٧)، وهنريش فون كلايست H. Kleist (١٧٧٧-١٨١١) الذي كتب «الجيرة المكسورة» (١٨٠٣).

٢- في إنجلترا حيث لم يظهر مسرح رومانسي واضح المعالم، نجد ما يُسمّى بالدراما

تَقَدَّمَ قَدْ، ومِسرَحِيَّة «لورنزا تشيو» لآلفريد دو موسيه A. Musset (١٨١٠-١٨٥٧) التي تُعْتَبَرُ نَمُودَجًا لِلكِتَابَةِ المِسرَحِيَّةِ الرُومَانِيَّةِ لَمْ تُعْرَضْ بِشَكْلِهَا الكَامِلِ إِلَّا فِي عَام ١٩٣٧ لِقُصُورِ التَّقْنِيَّاتِ المِسرَحِيَّةِ وَقِهَا، بَلْ وَظَهَرَ فِي تِلْكَ الْفَتْرَةِ مِسرَحٌ يَصْلُحُ لِلْقِرَاءَةِ فَقَطْ أَطْلُقَ عَلَيْهِ اسْمُ المِسرَحِ المَقْرُوءِ*.

إِضَافَةً إِلَى ذَلِكَ فَلَمَّا الْجُمْهُورُ البُورْجُوازِيَّيِ الْفَرَنَسِيَّ نَفْسَهُ لَمْ يَقْبَلِ المِسرَحَ الرُومَانِيَّ وَشَخْصِيَّاتِهِ الْمُشْرُومَةَ الَّتِي تَنْتَبِهُ إِلَى الْخُثَالَةِ، وَفَضَّلَ عَلَيْهِ عُرُوضَ الْفُودْفِيل* وَالْكُومِيديَا* وَالْأُورِيْت* وَالْمِيلُودْرَامَا الَّتِي اعْتَادَهَا. وَتُعْتَبَرُ الْمَعْرَكَةُ الَّتِي تَنْشَبُ حَوْلَ مِسرَحِيَّةِ «هَرْنَانِي» لِهَوْغُو تَعْيِيرًا عَنِ الْإِنْقِسَامِ الْحَادِّ فِي رَأْيِ الْجُمْهُورِ حَوْلَ المِسرَحِ الرُومَانِيَّيِ، نَاهِيكَ عَنِ أَنَّ السُّلْطَةَ نَفْسَهَا لَمْ تُسَمِّعْ هَذَا المِسرَحَ بِسَبَبِ عِلَاحِهِ لِفِكَارِ الْحُرِّيَةِ وَالْتَحَرُّرِ.

٣- الرُومَانِيَّةِ فِي رُوسِيَا وَأُورُوبَا:

مَعَ الرُومَانِيَّةِ بَدَأَ المِسرَحُ بِأَخْذِ طَائِفًا قَوْمِيًّا فِي كُلِّ دَوْلِ أُوْرُوبَا وَصَارَ يَسْتَقْبِلُ مَوَاضِيْعَهُ هَذِهِ التَّقَالِيدَ الْمَحَلِّيَّةَ:

- كَانَ تَأْثِيرُ الكَلَّاسِيكِيَّةِ الْفَرَنَسِيَّةِ وَالْكَلَّاسِيكِيَّةِ الْمُحَدَّثَةِ كَبِيرًا جِدًّا عَلَى رُوسِيَا فِي الْقَرْنِ الثَّامِنِ عَشَرَ، وَخَاصَّةً فِي مَجَالِ الْكِتَابَةِ المِسرَحِيَّةِ. لَكِنَّ الْجِيلَ التَّالِيَّ مِنَ الْمِسرَحِيِّينَ الَّذِينَ آتَوْا فِي الْقَرْنِ التَّاسِعِ عَشَرَ رَفَضُوا هَذَا النَّمُودَجَ وَاهْتَمُّوا بِشَكْسِيَّةٍ وَشَيْلِرْ كَرَكَّةٍ فَعَلَ عَلَى الكَلَّاسِيكِيَّةِ، وَطَالِبُوا بِمِسرَحٍ لَهُ طَائِفٌ مَحَلِّيٌّ.

يُمَثِّلُ الرُومَانِيَّةِ فِي المِسرَحِ الرُوسِيَّ أَلَكْسَنْدَرُ بُوْشْكِيْن A. Pouchkine (١٧٩٩-١٨٣٧) وَأَشْهُرُ مِسرَحِيَّاتِهِ دِرَامَا تَارِيخِيَّةٌ *Drame*

هَوْغُو أَنَّ المِسرَحَ كَأَسْلُوبٍ تَعْيِيرٍ يَجِبُ أَنْ يُنْظَرُ فِي مَجَالَاتٍ عَدِيدَةٍ أَخْلَاقِيَّةٍ وَاجْتِمَاعِيَّةٍ وَتَارِيخِيَّةٍ وَإِنْسَانِيَّةٍ (انْظُرِ الدِّرَامَا).

رَفَضَ هَوْغُو مَبْدَأَ فَصْلِ الْأَنْوَاعِ وَوَحْدَةَ الطَّائِفِ فِي المِسرَحِ لِأَنَّ المِسرَحَ يَجِبُ أَنْ يُعْطَى صُورَةٌ مُتَكَامِلَةٌ عَنِ الْحَيَاةِ بِجَانِبَيْهَا الْمُضْجِكِ* وَالْمَأسَاوِيَّ*. كَمَا رَفَضَ قَاعِدَةَ الْوَحْدَاتِ الثَّلَاثِ عِدَا وَحْدَةَ الْفِعْلِ لِأَنَّ وَحْدَتِي الزَّمَانِ وَالْمَكَانِ تُشْكَلَانِ عَاقِلًا أَمَامَ حُرِّيَّةِ تَصْوِيرِ الْوَاقِعِ عَلَى الْخَشْبَةِ. كَمَا أَنَّهُ تَمَسَّكَ بِشَكْلِ كَبِيرٍ بِمَعْنَاهُ الْإِيْهَامُ* وَثَابِتُهُ الْحَقِيقَةُ*. وَمَعَ أَنَّهُ طَرَحَ فِكْرَةَ تَطْوِيرِ لُغَةِ المِسرَحِ وَكِتَابَةِ المِسرَحِ نَثْرًا مِنْ أَجْلِ حُرِّيَّةٍ أَكْبَرَ فِي التَّعْيِيرِ، إِلَّا أَنَّ بَعْضَ مِسرَحِيَّاتِهِ ظَلَّتْ مَكْتُوبَةً بِلُغَةِ الشُّعْرِ.

مِنْ جَانِبٍ آخَرَ، وَيَتَأَثَّرُ مِنَ المِسرَحِ الْإِنْجِلِيزِيِّ وَلَا سِيَّمَا الْإِنْجِلِيزِيَّيِ، طَرَحَ هَوْغُو مَفْهُومِيَّ الرُّفِيعِ* وَالْفَرُوتْسْكَ* وَتَلَازَمَهُمَا فِي الدِّرَامَا كَمَا فِي الْحَيَاةِ. كَمَا مَيَّزَ مَا بَيْنَ الْحَقِيقَةِ فِي الْوَاقِعِ وَالْحَقِيقَةِ فِي الْقَرْنِ مِمَّا أَدْخَلَ تَعْدِيلَاتٍ عَلَى مَفْهُومِ الطَّبِيعَةِ الْجَمِيلَةِ *La belle nature* فِي الْقَرْنِ.

مِنْ جِهَةٍ أُخْرَى، لَمْ تُدْخَلِ الرُومَانِيَّةِ فِي فَرَنَسَا تَعْدِيلَاتٍ جَدْرِيَّةٍ عَلَى الْعَرَضِ المِسرَحِيِّ، وَلَمْ تُغَيِّرِ الْعَلَاقَةَ بَيْنَ الْعَرَضِ وَالْجُمْهُورِ*. وَعَلَى الرُّغْمِ مِنْ انْهِيَارِ مُنْظَرِي الرُومَانِيَّةِ الْفَرَنَسِيَّةِ بِشَكْلِ أَدَاءِ* الْمُثْمَلِّينَ الْإِنْجِلِيزِ، فَإِنَّ تَقَالِيدَ الْإِلْقَاءِ* الْحَقَائِقِيَّ الَّتِي ظَلَّتْ رَاسِخَةً لَدَى الْمُثْمَلِّينَ الْفَرَنَسِيِّينَ لَمْ تَسْمَحْ لَهُمْ بِتَقْدِيمِ هَذِهِ النُّصُوصِ كَمَا يَنْبَغِي لَهَا أَنْ تَكُونَ، لَا بَلْ إِنَّ الْكَثِيرَ مِنَ النُّصُوصِ المِسرَحِيَّةِ الرُومَانِيَّةِ لَمْ تُعْرَضْ عَلَى الْخَشْبَةِ. فَمِسرَحِيَّةُ «كُرومُوِيل» لِهَوْغُو لَمْ

مُنظَّرِي هذه الحركة أَلَسْتَدرو مازوني
A. Mazoni (١٨٧٣-١٧٨٥) وأهمُّ كُتَّابِهَا
S. Pellicho (١٧٩٨-١٨٤٥).
انظر: الدراما، الرفيع، الغروتسك.

■ الرِّيفِي (المَسْرَح_-)

Théâtre Rifain

انظر: السَّامِر.

Review

Revue

■ الرِّيفِيو

انظر: غَرَضُ المُنَوَّعَات.

historique بعنوان «بوريس غودونوف» (١٨٣٦)
تُرْوِي وقائع حياة الشعب الروسي، وتخلو من
وَحْدَتِي الزمان والمكان. كذلك تَجِدُ المَسْرَحِيَّ
ميخائيل ليرمنتوف M. Lermontov (١٨١٤-
١٨٤١) الذي كَتَبَ «الحفلة التَنَكُّرِيَّة» و«رجال
وأهواء» (١٨٣١).

- في بولونيا يُعْتَبَرُ آدم ميكيفيتش
A. Mickiewicz (١٧٩٨-١٨٥٥) مُمَثِّل
الرومانسيَّة في بولونيا وأهمُّ مَسْرَحِيَّاتِهِ
«الأجداد» التي كَتَبَهَا عام ١٨٣٣.

- في إيطاليا أَخَذَتِ الرومانسيَّة طابَعًا قَوْمِيًّا
وسياسِيًّا في فترة الاحتلال النمساويِّ. من

■ الزَّمن في المَسْرَح

Time

Temps

الزمن مفهوم تطرقت إليه مجالات عدّة أهمّها الرياضيات والفيزياء والفلسفة لأنّه يرتبط بشكل مباشر بحياة الإنسان ووعيه.

من الصعب تحديد ماهيّة الزمن وتلمّس أبعاده كما هو الحال بالنسبة للمكان. فإدراك الزمان كامتداد وتعاقب وتناوب يتيمّ على المستوى المادّي بشكل موضوعيّ من خلال العناصر التي تتأثّر به مثل الطبيعة والإنسان (تعاقب الفصول، تالي الليل والنهار، الولادة والموت، مظاهر الشيخوخة). لكنّ الإحساس بالزمن يبقى امرًا نسبيًا وآنيًا وذاتيًا يختلف من ظرف لآخر ومن شخص لآخر.

اهتمّ الفلاسفة منذ القدم بوضع الزمن في الأدب والفنّ. وقد ميّز أرسطو (Aristote 384-322 ق.م) المسرح عن غيره من الفنون والأجناس الأدبية من خلال الزمن. فقد اعتبر المسرح فنّ الحاضر يُقدّم أفعال أشخاص يعملون على أنّها تجري الآن، في حين تروي الفنون السردية (ومنها الملحم) ما حصل بصيغة الماضي.

الزَّمن في المَسْرَح وإبعاده:

إنّ محاولة تحديد ماهيّة الزمن في المسرح تخلق التباسًا. فهو يرتبط بعناصر عديدة متنوّعة، منها تحديد أبعاد الزمن في العمل (زمن امتداد

العرّض المسرحيّ وزمن امتداد الفعل* الدرامي، والزمن أو الفترة التاريخية التي تُرجع إليها الحكاية*). ومنها شكل التعبير عن الزمن في العمل (العلامات الدالة على الزمن في النصّ والعرّض، إيقاع* النصّ والعرّض، إيقاع الكلام والحركة* على الخشبة).

يُعتبر الزمن من المكونات الرئيسيّة للنصّ وللعرّض المسرحيّ. وهو يحول نفس الطبيعة الثركبة للمكان* المسرحيّ من حيث أنّه يتجلّى على عدّة مستويات. لا بل إنّ إدراك الزمن مُرتبط بإدراك أبعاد الفضاء* المسرحيّ الذي يدور به الحدث. فبالنسبة للمكان يتيمّ التمييز بين الموضع المُقتطع من فضاء الحياة العامّة ويُطلق عليه اسم المكان المسرحيّ *Lieu théâtral* (وفيه يرسم خيّر اللّعب *Aire de jeu* مُقابل خيّر الفُرجة)، وبين مكان المُتخيّل الذي يَصوّر على الخشبة، ويُسمى مكان الحدث *Lieu de l'action*. كذلك بالنسبة للزمن، هناك الامتداد الزمنيّ المُقتطع من الواقع، أي من الزمن المعاش، وتُسمى زمن العرّض *Temps de la représentation*، (وتقابله في حالة النصّ المسرحيّ زمن القراءة *Temps de la lecture*)، وهناك الزمن الذي يَرمّسه الحدث المُتخيّل المعروض على الخشبة، وتُسمى زمن الحدث *Temps de l'action*، يُمكن تقصّي زمن الحدث في النصّ وفي العرّض، لكنّ العلامات الدالة عليه في كلّ منهما تكون ذات طبيعة مُختلفة.

زَمَنُ الْعَرَضِ:

هذا الزمن هو زمن المُتَعَرِّج* لأنه جزء من حاضره. ويمكن أن نُسَمِّيه أيضًا زمن الاحتفال* على اعتبار أن حضور العَرَضِ المسرحي هو فعلٌ مُستقطع من الحياة العملية واليومية، ولكنه مُختلف عن النشاطات الأخرى التي يقوم بها الإنسان. ومع ذلك فهذا الزمن هو زمن موضوعي وملموس وواقعي يُقاس بالساعة (ندخل إلى المسرح في الساعة الثامنة ونخرج منه في الساعة العاشرة). وهو زمن يحمل طابع الاستمرارية لأنه يمتد من لحظة بداية العَرَضِ إلى نهايته، ويتخلله انقطاع فعلي في فترة الاستراحة. وامتداد زمن العَرَضِ يختلف حسب طبيعة العَرَضِ أو التقاليد المسرحية إذ تتراوح مدته بين الساعة الواحدة في العروض القصيرة وبين الامتداد الطويل كما في عروض الرُباعيات* في المسرح اليوناني وعروض الأسرار* في القرون الوسطى أو عروض المسرح الشرقي*، الهندي والياباني وبعض العروض الحديثة التي يدوم فيها العَرَضُ ليلة كاملة.

زَمَنُ الْحَدَثِ:

زمن الحدث ليس خصوصية مسرحية إذ نجده في كُلِّ الأعمال التي تقوم على حدث مُتَخَيَّل Fiction ويشل الرواية والسينما والدراما التلفزيونية* والدراما الإذاعية*. وهو زمن مُختلف عن الزمن المُعاش أو الزمن الواقعي. في المسرح يرتبط زمن الحدث بالمُحاكاة*. فعلى الرغم من محاولة جعل هذا الزمن يبدو واقعيًا لتحقيق الإيهام*، إلا أنه يظل خاضعًا لشروط الزمن الأول، أي الزمن الذي يستغرقه عَرَضُ الحدَثِ على الخشبة. وبالتالي تُجرى عليه معالجة مُعيَّنة وتعديلات بحيث يتطابق معه مثل

رواية بعض الأحداث على شكل سَرْد* أو الإيهام بأن بعض الأحداث قد جَرَتْ خلال فترة الاستراحة، أو من خلال شكل التقطع* الذي يوحي باستمرارية الحدث.

تتجلى هذه المحاولات للمطابقة بين زمن الحدث وزمن العَرَضِ في المسرح الكلاسيكي الذي يقوم على مبدأ وحدة الزمان، وقاعدة مُشابهة الحقيقة*. أمّا في المسرح الملحمي* فقد تمّ التمييز بشكل واضح بين الزمَين من خلال الفصل بين الحاضر (زمن المُتَعَرِّج وزمن العَرَضِ) والماضي (زمن الحدث المُتَخَيَّل)، ويُترك للمُتَعَرِّج أن يقوم بالربط بينهما بشكل واع. والواقع أن الدخول في لُعبة الإيهام في المسرح هو قبول من المُتَعَرِّج بالتخلي المؤقت عن الزمن الفعلي أو الزمن الواقعي وزيان الحاضر، والاستغراق في زمن الحدَثِ المعروف. وكُلّما كان التشويق Suspense كبيرًا تحققت هذه العملية بشكل كامل، والعكس يكون دليل الملل. أي أن إدراك هذا الزمن يتعلّق بوضع التلقي وبالوضع النفسي للتلقي خلال العَرَضِ.

في الحالة المُعَاكِسة التي تَتَطَلَّب من المُتَعَرِّج أن يَظَلَّ مُتَفَقِّطًا وأن يربط بشكل دائم بين زمن الحدث وزمن الواقع، يُقطع الحدث باستمرار ممّا يدفع المُتَعَرِّج لأن يتذكّر واقعه ويعود إليه. وهذا ما يقوم عليه المسرح الملحمي* والمسرح التحريضي* والهابتنغ*. وبشكل عام تُشكّل الاستراحة في مُنتصف العرض المسرحي، وإسدال الستارة وإضاءة الصالة، وكُلُّ عناصر المسرح* والتغريب* في العَرَضِ كُسرًا للإيهام وقطعًا لزمن المُتَخَيَّل وتذكيرًا بالزمن الفعلي الذي هو زمن العَرَضِ.

الزمن في المشرح والمعلقة بالواقع:

لا بُدَّ من التمييز بين زمن الحكاية* بمُجمَلها، وبين زمن الفعل الدرامي الذي يعرض أجزاء من هذه الحكاية على الخشبة، إذا إنهما لا يتطابقان بالضرورة. فزمن الحكاية أكثر امتداداً لأنه يحتوي على كُلِّ ما يُشكِّل ماضي الشخصيات وما يسبق نقطة* انطلاق الحدث من أمور. ولأنه لا يُمكن تقديم وقائع تمتد على سنوات ثلاث مثلاً على الخشبة، يَتِمَّ ضغط هذه الوقائع بحيث تُعرَض في مُدَّة لا تتجاوز الساعتين تقريباً. يَقتَضِ ذلك تَمَفُّض الأحداث بشكل مُعَيَّن ضمن الفعل الدرامي، وحذف الكثير من التفاصيل، واستبدال الكثير من الوقائع بالسرِّد. ويكون على المُتفرِّج أن يقوم بعملية بناء الحكاية من نقطة انطلاق الحدث إلى نقطة الوصول، ويمتلء فراغات النصِّ الزمنية. وبالتالي فإن إدراك الزمن في المسرح ليس مُجرد قراءة لعلامات وإنما هو عملية بناء.

من ناحية أخرى فإنَّ زمن الحدث المُتخَيَّل بكلِّ مكوِّناته هو زمن إرجاعي يُعيد إلى واقع ما حقيقي أو مُتخَيَّل. وهو يَبْدُو من خلال علاقة البداية بالنهاية كتحوُّل وكصيرورة. وبالتالي فإنَّ المُتفرِّج يَربِط باستمرار بين ما يراه وبين عالمه الخاصِّ ممَّا يَخْلُقُ علاقة جدلية بين زمن المُتخَيَّل وواقع المُتفرِّج.

انطلاقاً من هذه العلاقة الجدلية، فإنَّ كُلَّ عملية مسرحية تُطرح بشكل أو بآخر تساؤلات حول الزمن الذي تُرجع إليه، خاصة وأنَّ هناك أبعاداً ثلاثة للعملية المسرحية هي: ١- زمن الحكاية التي يروها الحدث المُتخَيَّل. ٢- زمن صياغة الحكاية في عَمَل ما، أي زمن الكتابة. ٣- زمن تقديم العمل وارتباط بزمن المُتلقي. هذه الأبعاد بتقاطُعها تُوضِّح العلاقة بين زمن الحدث

المُتخَيَّل وزمن العَرَض.

ومسألة تَوَضُّع العمل المسرحي في الزمن هي قَضِيَّة رئيسية في تحديد أسلوب العمل المسرحي. فعمل الكاتب والمُخرج* يَكمُن في خَلْق رابط ما بين هذين الزمنين. كذلك فإنَّ عملية قراءة* المسرح وتحديد علاقته بالواقع لا بُدَّ من أن تَنطَلِق من تحديد طبيعة وامتداد كُلِّ من هذين الزمنين وفهم العلاقة بينهما. ويُمكن الحديث عن خيار إخراجي أو عن قراءة المُخرج عندما يُدخِل على العمل المسرحي بُعداً زمنياً جديداً لم يَجبَلْ من خلال الزمن الإرجاعي فقط، وإنما من خلال طرحه لتَمَفُّض جديد للنصِّ وتقديمه لنهاية مُختلفة. والإرجاع إلى زمن المُتفرِّج من خلال القراءة الجديدة هو نوع من الإسقاط يَتِمَّ بشكل مُباشر أو غير مُباشر على الزمن المُعاصر.

اختلفت معالجة الزمن في المسرح باختلاف الدراماتورجية* وباختلاف النظرة إلى الزمن كصيرورة تاريخية. ففي المسرح الكلاسيكي يَبْدُو الزمن مُعَيَّناً، وكانَّ الحدث يَتِمَّ خارج التاريخ، في حين أنَّ مسرحيات الإنجليزي وليام شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦) والمسرحيات الواقعية* والرومانسية* تَوَضُّع الحدث ضمن زمن تاريخي مُحدَّد وتطرح الفعل الدرامي كصيرورة، ممَّا يجعل العلاقة بالتاريخ يَبْدُو أوضح. وفي مسرحيات الروسي أنطون تشيخوف A. Tchekhov (١٨٦٠-١٩٠٤)، يَمْتَدُّ الزمن طويلاً للتأكيد على عجز الشخصيات عن الفعل، بينما يُعبِّر الزمن في مسرح الحياة اليومية* عن رَتَابَةِ الأَيَّام وتشابُها. في مسرح العبث*، يكون البُعد التكراري والعودة إلى نقطة البداية مُؤشِّراً على ثَبَاتِ زَمَنِي وعلى انقضاء الصيرورة التاريخية والتطوُّر من خلال الزمن. أمَّا المسرح داخِل

الإلقاء* (سرعة الكلام، تبادلُ جُمل قصيرة أو مقاطع طويلة)، وحركة المُمثِّلين على خشبة (حركة بطيئة، ثبات ووضعيّات جامدة، أو على العكس، حركة سريعة وقفزات وتشكيلات حركيّة مُتغيّرة).

انظر: التأريخيّة، التقطيع.

Costume

Costume

■ الزِّيّ المَسْرَحيّ

الزِّيّ المسرحيّ هو اللباس الذي يرتديه المُمثِّل في العُرْض أثناء أدائه للدور، ويلعب دورًا أساسيًا في تحوّل المُمثِّل من ذاته كلنسان إلى الشخصية التي يؤدّيها.

يرتبط الزِّيّ المسرحيّ بغيره من مكونات العُرْض وعلى الأخصّ القِناع* والماكياج* والديكور* والأكسوار* والعُرْض* المسرحيّ.

وللزِّيّ المسرحيّ دور دراميّ هامّ، فهو يُعرّف بزمان ومكان الحدث وبهويّة الشخصيات ووضعها الاجتماعيّ والنفسيّ. كما أنّه يُعتبر من العناصر التي تُحدّد جماليّة العُرْض من خلال ألوانه وشطوطه وحجمه، إضافة إلى دوره في تحديد حركة* جسد المُمثِّل في الفضاء* المسرحيّ.

الزِّيّ المَسْرَحيّ غير القاريخ:

يُمكن دراسة الزِّيّ المسرحيّ من خلال علاقته بالأعراف* المسرحيّة، وبالتقاليد الجماليّة المُختلفة، ومن خلال علاقته بالمحاكاة* عبر العصور وفي الحضارات المُختلفة.

قبل تشكّل المسرح، كانت للزِّيّ وظيفة دينيّة ترتبط بمباشرة بالطقس*. فقد كان جزءًا من عمليّة التنكّر في أشكال كانت خارقة يرمي الطقس للاحتفال بها وعبادتها وإثقاء شَرّها،

المسرح* فيشكّل حالة خاصّة في التعامل مع الزمن لانه يخلُق ضمن الحيزين المكانيّين اللذين يَتَرَضّهما هذا الأسلوب حَزْنَيْن زماميّين أيضًا ممّا يَعمّكس نظرة التباسيّة إلى علاقة المسرح بالواقع.

المُكوّنات الذالّة على الزمّن في المَسْرَحيّ:

يَنمّ التعبير عن الزمن في النصّ من خلال الإرشادات الإخراجيّة* وكلّ ما يُحدّد زمن الحدث ضمن الحوار*. في العُرْض يَنمّ ذلك من خلال علامات ذات وظيفة إرجاعيّة مباشرة تُعيد إلى فترة زمنيّة مُعيّنة (شكل المكان والديكور* وطرّاز الأغراض والأكسوار* وقطع الأثاث والأزياء، الإضاءة* التي تُوحى بليل أو نهار). هناك أيضًا علامات غير مُباشرة تُتطلّب من المُتفرّج أن يَستَكمّلها ليدرك الزمن كامتداد (تغيير الديكور من فصل لآخر، التحوّلات التي تَبْدو في مظهر عُصّر من العناصر كاهترام القرية التدريجيّة في عُرْض «الأمّ شجاعة» للالمانّي برتولت بريشت B. Brecht ١٨٩٨-١٩٥٦).

لكنّ الزمن في المسرح لا يقتصر على كونه إرجاعًا لفترة أو حقبة زمنيّة أو امتدادًا، وإنّما هو أيضًا تحوّل وضيروّة تُعبّر عنها ديناميكيّة الفعل المسرحيّ عبر انتقاله من بداية إلى نهاية. في هذه الحالة لا تكون العناصر المُعبّرة عن الزمن ماديّة وملموسة، وإنّما تُستَبط من شكل كتابة النصّ والعُرْض. من هذه العناصر التغيّرات التي تَطرأ على الشخصية* في علاقتها بالشخصيّات الأخرى ضمن الحدث. ومنها إيقاع النصّ (إيقاع سريع أو بطيء تَخلُفه كثرة الأحداث أو نُدرتها، ويتحكّم به وجود الضراع* أو غيابه، وشكل تقطيع النصّ في علاقته بتَمَفُّض الأجزاء)، ومنها إيقاع العُرْض الذي يَتمجّل في أسلوب الأداء* (ثقل وثِقَل، لَعب، وسريع)، وفي شكل

صفات ومفاهيم مُجرّدة، كان اللون الأبيض في الزّي المسرحي يُستخدَم للرحمة والأخضر للحقيقة والأحمر للشهوة والغرائز.

- في عروض الأسرار* في القرون الوسطى، لم يكن بالإمكان مطابقة الزّي المسرحي مع فترة تاريخية مُحدّدة بسبب الطابع الخاص للحدث (قصة الخليفة والقيامة إلخ)؛ وكانت ملابس المُمثلين فخمة وغالية تُضاف إليها بعض التفاصيل للدلالة على وظيفة الشخصيات (أجنحة للملائكة وقرون وأظلاف حيوانية للشياطين)، كما كانت الألوان تتناسب مع نوعية الشخصيات المُستمدّة من القصص الدينية (يرتدي المُعلّل الذي يؤدّي دور الربّ ثوباً أبيض والسيدة العذراء ثوباً أزرق والخطاة ثياباً حمراء).

- في الكوميديا ديلارته* تُشكّل ألوان الأزياء مع القناع رواز* تُحدّد كلّ شخصية من الشخصيات النُطقيّة* مثل باتالوني وأركان وبريغلا، وتسمح للمُفجّر* بالتعرّف عليها مباشرة.

كذلك يُبنينا تاريخ المسرح عن حالات عديدة كانت فيها للزّي المسرحي وظيفة جماليّة بحتة ابتعدت به عن أية مُطابقة تاريخية مع الشخصية ومع زمن الحدث، وهذا ما نجده في المسرح الكلاسيكي الفرنسي حيث كانت أزياء الشخصيات ملابس فخمة حَسَب الطراز السائد في العصر، وكانت تُقدّم هدية من الثّلاء الذين يرعون الفِرَق المسرحيّة دون أن تتطابق بالضرورة مع العرّج التاريخي للحدث.

في القرن الثامن عشر اعتُبر الزّي المسرحي عُصراً من عناصر التوصل إلى مُشابهة الحقيقة* في المسرح. ترافق ذلك مع تطوّر مفهوم الشخصية التي صارت أقرب إلى الحالة

ومن الأمثلة على ذلك التنكّر بهيئة مخلوقات حيوانيّة هي الساتير Satyres في مَافوس عيادة ديونيروس في اليونان القديمة. في مراحل أخرى، كانت نوعية الأزياء تتنجم مع مفاهيم دينيّة أو جماليّة أو اجتماعيّة تُطرح مفهوم الخير والشرّ والجميل والقيح والمقبول والمرفوض من جلال رواز* لونيّة أو شكلانيّة. وتلك هي الوظيفة الرمزيّة للزّي المسرحي. مع تطوّر وضع الملابس في الحياة الاجتماعيّة، تُشكّل أعراف مسرحيّة بحتة أعطت الزّي المسرحي وظيفة دامية هي التعريف بالشخصيات أو الأدوار.

تنوّع دور الزّي المسرحي في العرّض من دراماتورجية* لأخرى ومن حضارة لأخرى:

- في المسرح الشرقي* التقليدي، يُشكّل الزّي المسرحي المُعقّد والفني بألوانه وتفاصيله الجزء الأساسي في جماليّة العرّض في فضاء مسرحي فارغ، إضافة إلى دوره في التعريف بالشخصيات ودورها في الحدث (انظر النو، الكابوكي، الكيوغن).

- في التراجيديا* الإغريقيّة، كان الزّي المسرحي وسيلة لتمييز البَطل* عن بقية الشخصيات وعن البَوقّة*، إذ كان لباسه يُجهّز بحشوات على الصدر والظهر، إضافة إلى اتّemale قباقيب مُرتفعة تزيّد قامته طولاً، ووضعه لقناع يَكبّر الصوت. كذلك كان التعرّف على وظيفة بقية الشخصيات يَتِمّ من خلال لون اللّباس وشكله.

- في الكوميديا* الرومانيّة، كان لون الزّي يلعب دوراً في تحديد أنماط الشخصيات (اللّباس الأبيض يدلّ على العجائز والرّمادي على الطُفليّين والأصفر على البَغايا).

- في عروض الأخلاقيّات* في القرون الوسطى حيث تُجسّد الشخصيات المجازيّة *Allégorie*

من الرّسامين الكبار الذين عملوا في المسرح (انظر البابه الروسية، الرسم والمسرح).

أعطى المسرحي الألماني برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) للرّئي المسرحي وظيفة نفعيّة ودلاليّة لها أيضًا بعد رمزيّ كبير. وجعل من مكوّناته أغراضًا مُستقلّة وعناصر مُتفرّدة لها دلالاتها في الحدث (جذاء إيثيت الأحمر في مسرحيّة «الأم شجاعة»)، فطرح من خلال ذلك علاقة جديدة بين الرّئي وبين الواقع. وقد رَفَضَ أن يتحدّد دور الرّئي في العرّض بالتعريف بالشخصيّة فقط، وأراد له أن يكون علامة مُتعدّدة الدلالات تُظهر علاقة الشخصيّة بالحدث وبالمجتمع فتكون دالّة على الفستوس الاجتماعيّ.

استمرّ هذا التوجّه في المسرح الحديث، وعلى الأخصّ في مرحلة التجريب في السّينات والسبعينات من هذا القرن حيث صار هناك تنوّع كبير في التعامل بشكل واع مع الرّئي المسرحي وطرأه. إذ صار يتمّ مثلاً تقديم الكلاسيكيّات بأزياء حديثة للتأكيد على مُعاصرة أحداها، أو تُستخدَم الأزياء المرتبطة بأعراف مُعيّنة من خلال التأكيد على دورها الطّقُسيّ كما في عروض المُخرجة الفرنسيّة أريان منوشكين A. Mnouchkine (١٩٣٩-) للتراجيديا اليونانيّة.

كذلك ظهرت اتّجاهات أخرى تأخذ بعين الاعتبار العلاقة بين الرّئي وحركة المُمثل، إذ أنّ بعض المُخرجين صاروا يُفضّلون إجراء التدريبات بالرّئي الكامل لضبط حركة المُمثل بناء عليه، أو إلغاء الرّئي المسرحي نهائيّاً مع الاحتفاظ بملابس التدريب لإبراز حركّة الجسد.

على الصعيد العمليّ، صار تصميم الأزياء المسرحيّة اختصاصًا مُستقلًّا. وصار تنفيذها يتم في مشاغل خاصّة. كما أنّ بعض مصممي

الإنسانيّة. فأصبح اختيار الأزياء يتمّ من منظور المُحاكاة وتقليد الواقع. وبدأ الاتجاه لتحقيق التطلّبات بين الرّئي المسرحي وبين طراز الملابس في زمن الحدث. وصارت هناك مُحاولة للربط بين ما هو جماليّ وما هو حقيقيّ. وقد أدّى ذلك إلى تغيّر في النظرة التي كانت سائدة إلى الرّئي المسرحي.

لعب المُمثلون أيضًا دورهم في تطوير الرّئي المسرحي، وعلى الأخصّ في المرحلة الرومانيّة*. فقد رَفَضُوا الملابس الثقيلة التي تُعيق حركتهم وحاولوا المُطابقة بين الأزياء وبين ما يتطلّبه الدّور والمرحلة التاريخيّة. وقد كان لظهور الواقعيّة* والطبيعيّة* دوره في تعميق هذا الاتجاه حيث اكتسب الرّئي المسرحي وظيفة جديدة هي وظيفة إحيائيّة بوسّط ما وبمُثبّت اجتماعيّ مُعيّن. كذلك كان لظهور الإخراج* دوره في الاهتمام بدور كُلّ عنصر من العناصر في العرّض المسرحي ومن بينها الأزياء.

لكنّ نهاية القرن التاسع عشر شهدت اتّجاهًا مُعاكِسًا للتوجّه الواقعيّ. فقد ظهرت اتّجاهات طبيعيّة في المسرح منها التكمينيّة* والسرياليّة* والرّمزيّة* والتعبيريّة* والبنائيّة* رَفَضَتْ مبدأ تصوير الواقع ورفضت دور الرّئي المسرحي في تحقيق المُحاكاة، وأنما جعلته وسيلة لرسم رؤية مُعيّنة للإنسان الجديد الذي تحوّل إلى شيء وإلى ما يُشبه الآلة: ففي أعمال المُخرجين الروسيين فيسولود مييرخولد S. Meyerhold (١٨٧٤-

١٩٤٠) وبغيني فاختانغوف B. Vakhtangov (١٨٨٣-١٩٢٢)، كان المُمثلون يَرتدون لباس العمل الأزرق ويتحرّكون كالآلات (انظر البيوميكانيك). كذلك صار الرّئي المسرحي في اتّجاهات أخرى جُزءًا لا يتجزّأ من الديكور حيث تحوّلت الخشبة بما تحته إلى لوحة بتأثير

المسرحي يتم فيها بناء على تصور إخراجي واضح ودقيق كما في مسرحية «إسماعيل باشا» للتونسي محمد ادريس (١٩٤٤-) على سبيل المثال. وقد ظلّ اختيار الملابس للعروض المسرحية أو التلفزيونية يتم بناء على ما يوجد في المستودعات، أو يتم تصميمها بناء على خطوط عريضة لا تستند إلى دراسة علمية لحاجات كل عرض على حدة وعلى الأخص العروض التاريخية، وكأنّ دور الزّي هو الإحياء بالسياق التاريخي في عُموميّاته فقط (العمامة العربي، الفستان العريض المنفوخ لأي عرض من التاريخ الغربي).

الديكور والسينوغرافيا* اعتبروا الأزياء جزءًا من عملهم فصاروا يصممونها بحيث تنسجم مع الرؤية الجمالية للعمل.

على الصعيد النظري ظهرت دراسات هامة حول الزّي المسرحي. فقد توقفت السميولوجيا* عند أبعاده الدلالية التي تتبدى من خلال الطراز واللون والمادة. وتناولته ككلام لها علاقة ببقية المنظومات الدلالية في العرض. وأبرزت علاقته بالشخصية والفضاء وحركة جسد الممثل، وأهمّ الدراسات في هذا المجال مقال الناقد الفرنسي رولان بارت R. Barthes «أمراض الزّي المسرحي».

لم يؤل المسرح العربي الزّي المسرحي عناية خاصة إلا في حالات نادرة كان تصميم الزّي

س

■ السامر/ السمر

Samar

Samar

١٩٧٠) استلهم صيغة السامر في مسرحيته «الزمار» (١٩٣٠).

والشخصية الرئيسية في أغلب عروض السامر هي شخصية الغرغور التي تمثل ابن البلد وتتميز بالذكاء والفطنة والمزح، وهي تستخدم صفاتها تلك في النقد (انظر الشهرج). ويشكل الغرغور مع السيد ثنائياً شبه دائم في المسرحيات الشعبية والارتجالية في مصر. وتجد في مسرحية يوسف إدريس «الغرافير» استخداماً ماعبراً لشخصية الغرغور، كما أن اللبناني يعقوب الشداوي (١٩٣٤-) استند إلى هذه الشخصية في مسرحيته «الطرطور».

يشير بعض النقاد إلى أن عرض السامر يشبه بتقنياته الكوميديا ديللارته* الإيطالية التي يمكن أن تكون قد عُرفت في مصر عن طريق الفرق الأجنبية التي جاءت مع حملة نابليون عام ١٧٩٨. وقد يكون نتيجة لاتصال مصر بأوروبا (توفيق الحكيم). كما أن الناقد المصري علي الراعي في كتابه «الكوميديا المرتجلة» قارن شخصية الغرغور بشخصيات الكوميديا ديللارته*.

وقد لفت صيغة السامر نظر المسرحيين المصريين اعتباراً من الستينات من هذا القرن ووجدوا فيها مادة لتجديد المسرح في مصر وتأصيله. ومن أهم من دعا إلى استخدام شكل السامر لخلق مسرح مصري أصيل يوسف إدريس في مقاله «نحو مسرح مصري» (١٩٦٤)، وكذا

حفلات السمر شكل من أشكال الفرجة* له طابع احتفالي معروف في كثير من البلدان العربية، وفي مصر يُعرف باسم السامر.

يُعتبر السامر المصري الشكل الأكثر اكتمالاً، فهو نوع من العرض المفتوح يساهم فيه أبناء القرية بعد انتهائهم من يوم عمل، وخاصة في أمسيات الصيف بعد الحصاد. ولهذا العرض طابع الارتجال* الذي يَتم بناءً على سيناريو* مُحدد. فهو يطرح ويتبدد من خلال المحاكاة التهكمية* أحداثاً من الحياة اليومية للقرية ومن الأوضاع السياسية والاجتماعية المحلية المعروفة للجميع. وقد اعتبر الكاتب المصري يوسف إدريس (١٩٢٧-١٩٩١) صيغة السامر حالة تمسرح مبرها عن الفرجة العادية.

يُفتح العرض بألعاب الحاوي تليها رقصة فمصرية. وتبدأ المسرحية عادة بسرد ملخص الحكاية أو القضية التي ستعرض ثم يقوم أهل القرية بارتجال وقائعها. ينتهي العرض بعد ذلك بسرد جزء من ملحة أو سيرة شعبية بمصاحبة الرابة، كما أن الموسيقى والرقص يشكلان عناصر هامة في العرض تُصاحب الأداء أو تُفصل بين المشاهد. وتجد في مسرحية «ليالي الحصاد» للكاتب المصري محمود دياب (١٩٣٢-١٩٨٣) استعادة لصيغة السامر فيمن قالب مسرحي، كما أن توفيق الحكيم (١٨٩٨-

فعل توفيق الحكيم في كتابه «قالبنا المسرحي» (١٩٦٧).

■ الستارة

Curtain

Rideau

عُصْر من عناصر المكان* المسرحي ويدخل في نطاق التجهيزات الفنية للعمارة المسرحية*.

عُرف المسرح الغربي، وعلى الأخص في المسارح المبنية على طريقة الغلبة الإيطالية* عدّة أنواع من الستائر تختلف في مواقعها ووظائفها ضمن الخشبة: فهناك ستارة مُقدّمة الخشبة *Rideau d'avant-scène* وهي الستارة التي تُستعمل للفصل بين الخشبة* والصالة ولكنّ الضجيج والضوء وإخفاء الديكور* قبل بداية العرض، ولذلك تُصنع عادة من المُخمل السميك. أما ستارة خَلْفِيّة الخشبة *Rideau du fond de scène* فتُفصل بين الخشبة والكواليس* الموجودة في العُصْر، وقد جرت العادة أن تكون لوحة خَلْفِيّة* مرسومة بطريقة خِداد البَصَر *Trompe l'œil* لتعطي الانطباع بالامتداد في اتجاه العُصْر، وتُعتبر في هذه الحالة جزءًا من الديكور. أما الستارة الحديدية *Rideau de fer* التي تُسَل من الأعلى وتُفصل الصالة عن الخشبة تمامًا فلها وظيفة عمليّة هي منع انتشار الحريق.

كذلك يُطلق اسم مَعيْطف أركان *Manteau d'Arlequin* (نسبة إلى أركان وهو إحدى الشخصيات النطقيّة* في الكوميديا ديلارته*) على الإطار القماشِي الثابت الذي يُحدّد واجهة الخشبة. والنسبة مأخوذة من طريقة ظهور واختفاء أركان المَفاجئة خلف هذه الستائر التي كان يَستَخدمها أحيانًا كمَعيْطف يُنطِيه، أو لأنّه كان يأتي لتسلية المُفَرَّجين أمامها رِشما يَسمُ تغيير الديكور على الخشبة.

اختلفت وظيفة الستارة باختلاف الأعراف* المسرحيّة عبر العصور، وباختلاف طبيعة المكان (عمارة مسرحيّة أو مسرح في الهواء الطلق)،

المَسْرَح الرِّيفَين *théâtre Rifaïn*

تَرافقت الدّعوة إلى استِخدام صيغة السامر في المَسْرَح مع الرّغبة في خَلْق مسرح جديد بَعيدًا عن ثقافة المدينة السائدة، ومع مُحاولة اكتشاف أشكال الفُرْجة الشَّعبية في المُجتمع الزراعي، ومع الرّغبة في استِلهام المواضيع المعروفة في الذاكرة الشَّعبية في ما سُمّي بالمسرح الرِّيفي. وقد دعا المتحمّسون لهذه الحركة إلى تأسيس مسرح وطني بالمعنى الشَّعبيّ مُعتبرين أنّ المسرح الرِّيفي هو الذي يَصوّر الوجه الحقيقي للشَّعب المَجهول على صعيد الأدب.

ضمن هذا التوجّه تُعتبر مسرحيّة «الصفقة» (١٩٥٦) لتوفيق الحكيم أوّل مسرحيّة عن الرِّيف في المسرح المصري، كُتبت بعدها مسرحيات مثل «وابور الطحين» لنعمان عاشور (١٩١٨-١٩٨٧)، ومسرحيتي «المحرّوسة» و«كفر البطيخ» لسعد الدين وهبة (١٩٢٥-)، ومسرحيّة «الفتح» لألفريد فرج (١٩٢٩-)، وكذلك ثلاثيّة نجيب سرور (١٩٣٢-١٩٧٨) «ياسين وبهية»، «ياليل يا قمر»، «يا بهية وخبريني»، ومسرحيّة «الهلافت» لمحمود دياب. كذلك فإنّ مسرحيّة «غزير الليل» التي قُدِّمتها فرقة الورشة عام ١٩٩٣ من إخراج المصري حسن الجبريتي (١٩٤٨-) استُخدمت صيغة السامر وكلّ أبعاد أشكال الفُرْجة في الريف ووظفتها دراميًا.

ومع أنّ الهدف من المسرح الريفي كان خلق شكل فُرْجة يَوجّه إلى جُمهور واسع، إلّا أنّ عُروض هذه المسرحيات لم تَخْرُج عن نطاق مسرح ثقافة المدينة. انظر: أشكال الفُرْجة.

وطبيعة العَرَض:

- في المسرح اليوناني القديم كانت الستارة قماشية تغطي جزءاً محدداً من مكان العرض في مقدمة الخشبة *Proscenium*.

- في المسرح الروماني كان للستارة نفس الاستعمال، لكن تمّ التمييز بين الستارة الفاصلة *Siparium* التي كانت تُستخدم في التجهيزات الخلفية، وبين الستارة التي تُخفي الخشبة عن أعين المُتفرّجين *Aulaeum*.

- في مسرح القرون الوسطى وعصر النهضة حيث كان الديكور المُتزامن *Décor simultané* يتوزّع في عدّة أماكن من الخشبة، لم تكن هناك حاجة لستارة تُحجب الخشبة برُمّتها عند تغيير الديكور، بل كانت توجد ستائر صغيرة تُخفي بعض أجزاء الخشبة لكي تُلغيت الانتباه إليه عند فتحها. في الخشبة الاليزابيثية *Scène élisabethaine* في إنجلترا كانت توجد ستارة تُخفي القسم الخلفي من الخشبة والجزء العلوي الذي يقع في الطابق الثاني. وفي صالات المسرح الإسباني الكورال *Corral* كان الستارة الموجودة في خلفية الخشبة تُفتح بشكل مُفاجئ عندما يُراد تقديم مشهد ذي أهميّة درامية خاصّة.

في القرن السابع عشر في إيطاليا تمّ في فرنسا وبقية دول أوروبا، صارت للستارة وظيفة جديدة ضمن التعديلات الجبلية التي جرت على المكان المسرحي وعلى الديكور. ففي مسرح المُبلّة الإيطالية الذي يقوم على علاقة المُجابهة بين الصالة والخشبة، تغيّر مفهوم الديكور من ديكور مُتزامن إلى ديكور وحيد أو مُتالي يقوم على تطبيق قواعد المنظور لتحقيق الإيهام، وبالتالي لُبّت الستارة دود الفصل بين حيزيّ مكائنين وبين زمنيّ: حيز زمان المُتفرّج أي

الواقع، وحيز زمان العَرَض أي عالم الإيهام. بعد ذلك ظَلَّت الستارة تُستخدم في كُُلّ الأشكال المسرحية التي تُفترض الإيهام مع تنوعات تُخلف باختلاف البلدان وصارت جزءاً من الأعراف المسرحية. من هذه التنوعات ما يتعلّق بلون الستارة (خضراء، حمراء إلخ) وبطريقة فتحها (من الأسفل إلى الأعلى على الطريقة الألمانية، ومن الوسط نحو الجوانب على الطريقة اليونانية والإيطالية، وبالشكلين معاً على الطريقة الفرنسية). كذلك اختلفت توقيت رَفْع الستارة وإسْدالها ضمن العَرَض المسرحي، فقد كانت طوال القرن السابع عشر تُرفَع في بداية العَرَض (أو بعد الاستهلال) في المسرح الإنجليزي ولا تُسَدَّل إلّا في نهايته. ثمّ صارت في نهاية القرن الثامن عشر تُسَدَّل بشكل مُنظّم في نهاية كُلّ فصل وفي فترة الاستراحة، فصارت لها وظيفة إعلان التقطيع، ولُمبّت بذلك نفس الدور الذي كان للفواصل في الماضي. في يومنا هذا، ومع غياب الستارة في كثير من العُرُوض صار يُعَوّض عن دورها في التقطيع بالظلمة بين المشاهد واللوحات، أو بعنصر آخر.

ضمن تنظيمه لفنّ الأوبرا ولدrama المُستقبل، أولى الألماني ريتشارد فاغنر *R. Wagner* (١٨١٣-١٨٨٣) طريقة فُتِح الستارة اهتماماً خاصاً، فقد أكّد على كونها الحد الفاصل بين عالمٍ وبثالي هو عالم الحدث الدرامي، وبين عالم الواقع في صالة المُتفرّجين، ولذلك قرّض أن تُرفَع إلى الجوانب بشكل تدريجيّ بحيث يَكون للدخول في عالم الخيال طابع السُحُر.

في يومنا هذا، مع تطوّر النظرة إلى سينوغرافيا المكان المسرحي، لم يعد وجود

Narration

■ السرد

Récit

كلمة Narration مُشتقة من الفعل اللاتيني Narrare الذي يعني روى وسرد، وكلمة Récit مأخوذة من الفعل اللاتيني Recitare الذي يعني قرأ وتلا بصوت عالٍ. وهما تُستخدمان للدلالة على نوعية الخطاب الناتجة عن فعل السرد والرواية، ويُقابلهما في اللغة العربية السرد والقصّ والرواية.

تُطلق هذه التسميات على شكل من أشكال القول يقوم على رواية حدث ما أو مجموعة أحداث من ابتكار الخيال أو من الواقع، ويُفترض وجود راوٍ.

يُشكل السرد الأساس الذي انبثقت عنه أنواع روائية منظومة شعراً ثم نثراً وكل أشكال الأدب الثقوي الذي عرفته الحضارات القديمة مثل الملحمة والسيرة والحكاية الشعبية والرواية والقصة، وكل أشكال الفرجة التي تقدم على الرواية والقصّ. وتستند هذه الأشكال في معظمها إلى وجود شخصية تروي مثل الحكواتي والراوي والمحدث والقوال والمُشدّد والمداح. وقد شكّل السرد أساس المسرح الشرقي القديم الذي يعود بأصوله إلى رواية ملاحم المهاباهاراتا والرامايانا. كذلك كان السرد نشاطاً أساسياً في الحفلات التي كانت تُقام على هامش الأسواق والاحتفالات في الشدن والفري في منطقة البحر المتوسط (المداح والحكواتي).

ميّز أرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢ ق.م) في كتابه «فن الشعر» ما بين محاكاة الفعل بالفعل ومحاكاة الفعل بالرواية عنه، أي أنّه فضّل بين التمثيل كغرض للحدث على أنّه يحدث هنا/ الآن، وبين السرد كاسترجاع لحدث من الماضي عن طريق روايته في الحاضر (انظر المحاكاة

السّارة أو غيابها مُجرّد عُرف مسرحي أو ضرورة تقنية، وإنّما صار عملية واعية وخياراً إخراجياً. فغياب السّارة في كثير من العروض المعاصرة يُقصد به تحقيق نوع من الاستمرارية بين الصالة والخشبة وكشف آلية العمل المسرحي. كذلك فإنّ استخدامها بشكل مُغاير للعادة يُلفت النظر إلى وجودها، فتصير بذلك عاملاً من عوامل كسر الإيهام وإعلان المسرحية، وهذا ما نجده في كثير من عروض مسرح الحياة اليومية حيث تُستبدل السّارة التقليدية بقطعة قماش تُفتح باليد ولا تُغطّي إلا جزءاً بسيطاً من فضاء العرض. في بعض الأحيان تُستبدل السّارة ببدايل أخرى (واجهة زجاجية، غلالة شفافة، شبكة جدارية) لإظهار عدم التواصل أو للتأكيد على مفهوم الجدار الرابع أو للتذكير بعملية الفرجة والتلصّص، أو لإضفاء جو من الخُلم على العرض المسرحي. كذلك أكدت بعض العروض المعاصرة على دور السّارة كعلامة دلالية تُساهم في خلق المعنى. ففي عرض «هاملت» للمخرج الروسي يوري ليوبيموف I. Lioubimov (١٩١٧-) تحوّلت السّارة إلى عُرض مسرحي يُحدّد أبعاد المكان والزمان (مادتها الشفوية تُوحى بشتاء الدانمارك البارد، والثغوب التي تتخللها وتسمح بالتلصّص توحى بالسجن). وفي عرض «بستان الكرّز» الذي قدّمه المُخرج الإيطالي جورجيو شتريللر G. Strehler (١٩٢١-) كانت السّارة الشفافة المُغطاة بزهور الكرّز الوردية إرجاعاً إلى المكان الذي أعطى اسمه للمسرحية، ولزمن الثقولة الجميل.

Stadio

■ الاستوديو

Studio

انظر: التّجريب والمُسرّح.

وتصوير الواقع).

شكّل السرد بمعناه القديم *Diegesis* مجالاً للبحث في النقد الحديث، وقد ميّز الناقد الفرنسي جيرار جونييه G. Genette بين عدّة مستويات للسرد أو الرواية:

١- المضمون (القصة أو الحكاية)، أي تتابع أحداث حقيقة أو متخيّلة تُكوّن مضمون القول السردّي.

٢- شكّل الخطاب أو القالب السردّي الشفوي أو المكتوب.

٣- فعل السرد بحدّ ذاته أو القصّ ك نشاط إنساني ويقوم به قاصّ أو راوٍ.

جدير بالذكر أنّ النقد الحديث وعلى الأخصّ نظرية السرد *Narratologie* اعتبر السرد بالمعنى الأول الأساس الذي تقوم عليه كلّ أشكال الكتابة بما فيها المسرح على اعتبار أنّ الحكاية تُشكّل البنية العميقة للنصّ المسرحي، وهذا ما سمح بتطبيق الدراسات التي انصبّت على الحكايا والسرد في مجال المسرح (انظر البنيوية والمسرح). وقد توقّفت هذه الدراسات عند الاختلاف الجذريّ بين المسرح والأجناس الروائيّة من خلال مسألة وجهة النظر *Point de vue*. فهي في الأشكال الروائيّة مُرتبطة بوجود الراوي (سواء كان الكاتب أو إحدى الشخصيات) الذي يطرح الأحداث كما يراها، بينما تتبّع وجهة النظر في المسرح حيث يخفي صاحب الخطاب وراء الشخصيات.

السرد في المسرح:

على الرّغم من أنّ استخدام السرد في المسرح ولا سيّما المسرح الدراميّ منه لم يكن مُحجّلاً، إلّا أنّ المسرح لجأ إليه بشكل كبير كضرورة دراميّة عمليّة. وقد شكّل السرد في

المسرح اليونانيّ والمسرح الكلاسيكيّ الفرنسيّ حلّاً لما تتطلّب القواعد المسرحيّة الصارمة على صعيد الكتابة من تكثيف الزمن الحدث، والالتزام بوحدة المكان فيه. ولهذه الأسباب وغيرها قيل السرد وتَمّ التعامل مع وجوده في العمل المسرحيّ كعُرف من الأعراف المسرحيّة.

والواقع أنّ السرد في المسرح يُلتي ضرورة دراميّة تكمن في تعريف القارئ أو المشاهد بما كان يجري قبل بداية المسرحيّة، ولذلك كانت المُقدّمة في المسرحيّات الكلاسيكيّة تحتوي دائماً على سرد يأتي ضمن مونولوج أو ضمن حوار بين شخصيّين إحداهما تجهل ما تعرّفه الشخصيّة الأخرى وترويه لها. وقد ارتبط السرد عادة بالشخصيّة الثانوية (الرسول أو كاتب الأسرار). وتتضمّن السرد عادة حدثاً من الماضي البعيد أو القريب يقع خارج الخشبة، عدا حالات استثنائيّة يكون فيها إبلاغاً ورواية لما يحصل خارج الخشبة في نفس وقت السرد وهذا ما يُطلق عليه في لغة المسرح اسم النظر عبر الجدار *Teichoscopy*.

وقد خضع استخدام السرد في المسرح لشروط محدّدة مثل تلك التي وضعها الناقد الفرنسيّ الأب دوبينيك *Abbé d'Aubignac* في القرن السابع عشر في فصل «الروايات» *Des Narrations*، حيث اعتبر أنّ السرد يُمكن أن يكون طويلاً في المُقدّمة وقصيراً خلال مجرى الحكّة وفي الخاتمة، وأنّه يجب أن يكون مُبرّراً لكيلا يكسر منطقيّة الحدث.

السرد والقواعد المسرحيّة:

١- السرد ووحدة المكان: يَسمح السرد بالتعريف بما يجري خارج الخشبة في أماكن أخرى ولا يُمكن تقديمه على الخشبة لكيلا

تُفَرَّق وَحْدَةُ الْمَكَانِ.

على فعل واحد.

٢- السُّرْدُ وَوَحْدَةُ الزَّمَانِ: يَسْمَحُ السُّرْدُ بِالتَّعْرِيفِ بِمَاضِي الشَّخْصِيَّاتِ وَكُلِّ مَا يَسْبِقُ بِدَايَةِ الْفِعْلِ الدِّرَامِي (انظر نُقْطَةُ انْطِلَاقِ الْحَدَثِ، الرَّحَدَاتِ الثَّلَاثِ)، وَيَسْمَحُ كَذَلِكَ بِالتَّعْرِيفِ فِي بِدَايَةِ كُلِّ فِصَلٍ بِمَا حَصَلَ فِي الزَّمَنِ الْمُتَقَطِّعِ الَّذِي يَفْتَرِضُهُ الْانْتِقَالُ مِنْ فِصَلٍ لِآخَرٍ، مَتَى يَسْمَحُ لِلْكَاتِبِ أَنْ يُصَوِّرَ عِدَّةً مِنَ الْحَوَادِثِ فِيْمَنْ دَوْرَةَ شَمْسِيَّةٍ وَاحِدَةٍ حَسَبَ قَاعِدَةِ وَحْدَةِ الزَّمَانِ، وَهُوَ بِذَلِكَ يَخْدُمُ مَبْدَأَ التَّكْثِيفِ الَّذِي يَقُومُ عَلَيْهِ الْمَسْرَحُ الدِّرَامِي. فِي مَسْرَحِيَّةِ «السَّيِّدِ» لِلْفَرَنْسِيِّ بِير كورني P. Corneille (١٦٠٦-١٦٨٤) بِيُورِي رُودْرِغ بِقَطْعٍ وَاحِدٍ تَفَاصِيلَ الْمَعْرَكَةِ الَّتِي يَفْتَرِضُ أَنَّهَا اسْتَمَرَّتْ عِدَّةَ سَاعَاتٍ.

٣- السُّرْدُ وَقَاعِدَتَا حُسْنِ اللَّيَاقَةِ وَمُشَابَهَةِ الْحَقِيقَةِ: يَسْمَحُ السُّرْدُ، وَعَلَى الْأَخْصَصِ فِي خَاتَمَةِ الْمَسْرَحِيَّةِ بِرَوَايَةِ تَفَاصِيلَ مَوْتِ الْبَطْلِ بَدَلًا مِنْ تَقْدِيمِ الْحَدَثِ عَلَى الْخَشْيَةِ، وَهُوَ مَا كَانَ مَرْفُوضًا بِاسْمِ قَاعِدَةِ حُسْنِ اللَّيَاقَةِ وَكَذَلِكَ قَاعِدَةِ مُشَابَهَةِ الْحَقِيقَةِ. وَغَالِبًا مَا يُرَوَى الْحَدَثُ الْخَارِقُ بِرَوَايَةٍ أَيْضًا فَيَكُونُ السُّرْدُ فِي هَذِهِ الْحَالَةِ وَسِيلَةً لِتَقْدِيمِ مَا لَا يُمَكِّنُ تَقْدِيمَهُ كِفَعْلٍ عَلَى الْخَشْيَةِ لِمُضْرُورَاتِ يَقِينَةٍ أَيْضًا، وَهَذَا مَا نَجِدُهُ فِي مَسْرَحِيَّةِ «أَنْدرومَاق» لِلْفَرَنْسِيِّ جَان رَاسِين J. Racine (١٦٣٩-١٦٩٩) حَيْثُ يَقُومُ أَوْرَسْتُ بِرَوَايَةِ كُلِّ مَا جَرَى فِي الْمَعْبَدِ، وَفِي خَاتَمَةِ مَسْرَحِيَّةِ «فِيلِرَا» لِرَاسِينِ حَيْثُ تُرَوَّى حَادِثَةُ صِرَاعِ هِيُولَتِسَ مَعَ الْوَحْشِ لِمُصُونَةٍ تَقْدِيمُهَا عَلَى الْخَشْيَةِ.

وَبَشْكَالٍ عَامٍّ فَإِنَّ السُّرْدَ بِكُلِّ سُبُرَاتِهِ يَخْدُمُ قَاعِدَةَ وَحْدَةِ الْفِعْلِ الدِّرَامِي لِأَنَّهُ يَسْمَحُ بِالتَّرْكِيزِ

السُّرْدُ فِي الْمَسْرَحِ الْخَلِيفَتِ:

فِي تَقْدِيمِهِ لِلْمَسْرَحِ الْأَرِسْطَالِي وَالْدِرَامِي لِجَا الْأَلْمَانِيِّ بَرْتُولْت بَرِيشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) إِلَى صِبْغَةِ الْمَسْرَحِ الْمَلْحَمِيِّ الَّتِي تَقُومُ عَلَى مَبْدَأِ الرُّوَايَةِ. فَقَدْ اعْتَبَرَ بَرِيشتُ السُّرْدَ قَائِلًا بِتَضَمُّنِ مَا هُوَ دِرَامِي وَيَسْمَحُ بِتَقْدِيمِ الْأَحْدَاثِ فِيْمَنْ امْتِدَادَ زَمَنِيٍّ، مَعَ تَيَّانِ أَنَّهَا جَرَتْ فِي الْمَاضِي كَمَا فِي الْمَلْحَمَةِ، وَيَسْمَحُ أَيْضًا بِالتَّوَقُّفِ عِنْدَهَا وَالتَّعْلِيلِ عَلَيْهَا، كَمَا هُوَ الْحَالُ فِي مَسْرَحِيَّتَيْهِ «دَائِرَةُ الطَّبَاشِيرِ الْقَوَاقِزِيَّةِ» وَ«الْأَمِّ شَجَاعَةٌ» وَغَيْرَهُمَا.

وَقَدْ اسْتَفَادَ بَرِيشتُ مِنَ الْقَائِلِ السُّرْدِيِّ لِيُدْخَلَ عَلَى مَسْرَحِيَّاتِهِ عَنَاصِرَ التَّغْرِيبِ الَّتِي تُشَكِّلُ قَطْعًا فِي اسْتِمْرَارِيَةِ الْحَدَثِ، وَتَكْثِيرِ الْإِيْهَامِ مِنْ خِلَالِ التَّأَكِيدِ عَلَى طُرُوفِ إِتْنَاجِ الْكَلَامِ، لِأَنَّ السُّرْدَ فِي الْمَسْرَحِ الْمَلْحَمِيِّ (عَلَى الْعَكْسِ مِنَ الْمَسْرَحِ الدِّرَامِي) يُقَدِّمُ نَفْسَهُ عَلَى أَنَّهُ سُرْدٌ مُقْصُودٌ، وَهُوَ يُؤَدِّي إِلَى التَّغْرِيبِ مِنْ خِلَالِ عَنَاصِرٍ وَاضِحَةٍ تُؤَدِّي إِلَى تَفْكِيكِ الْمَضْمُونِ غَيْرِ تَقْدِيمِهِ عَلَى شَكْلِ سُرْدٍ وَجَوَارٍ، وَمِنْ ثَمَّ عَلَى شَكْلِ أَغْنِيَةٍ أَوْ تَوَجُّهٍِّ إِلَى الْجُمْهُورِ أَوْ مَعْلُومَةٍ مَكْتُوبَةٍ عَلَى لَافِتَاتٍ. مِنَ الْعَنَاصِرِ الَّتِي تَتَعَلَّقُ بِبَاشَرَةِ السُّرْدِ وَتُؤَدِّي إِلَى التَّغْرِيبِ وَجُودِ الرَّائِي كَلَوْرُ مُسْتَقْلٍ، وَكَشْخِصِيَّةٍ خَارِجِ الْحَدَثِ. وَسُرْدُ الرَّائِي وَتَعْلِيلُهُ عَلَى الْحَدَثِ يَسْمَحُ لِلْمُتَّعِجِ أَنْ يَحْكُمَ بِمَوْضُوعِيَّةٍ أَكْبَرَ. وَفِي بَعْضِ الْحَالَاتِ (فِي الْمَسْرَحِ التَّعْلِيمِيِّ) عَلَى الْأَخْصَصِ يَسْتَجِئُهُ عَلَى أَنْ يَدْخُلَ مِنْ أَجْلِ تَغْيِيرِ سِينَارِيُو الْوَقَاعَةِ، وَهَذَا مَا نَجِدُهُ فِي خَاتَمَةِ مَسْرَحِيَّةِ «الَّذِي يَقُولُ لَا وَالَّذِي يَقُولُ نَعَمْ» وَغَيْرَهَا. كَذَلِكَ فَإِنَّ السُّرْدَ يَلْعَبُ دَوْرًا أَسَاسِيًّا فِي تَحْدِيدِ شَكْلِ الْأَدَاءِ الَّذِي

إعداد* هامة وسنت الربرتوار* من خلال تقديم
نصوص روائية على الخشبة مع المحافظة على
الطابع السردى بحيث يدخل الدرامى في قالب
السرد، وهذا ما نجده في مسرحية «أورلاندو»
التي قدمها الأمريكى روبرت ويلسون R. Wilson
(١٩٤١-) عن رواية لفرجينيا وولف V. Woolf،
ومسرحية «كاترين» التي قدمها المخرج الفرنسى
أنطوان فيتييز بإعداد عن رواية «أجراس بال»
للكاتب الفرنسى لويس أراغون L. Aragon
وملحمة «الماهاهاراتا» من إخراج بيتر بروك.

عُرف المسرح العربى منذ السنينات نفس هذا
التطور باتجاه تنضير المسرح من خلال اللجوء
إلى القالب السردى خاصة وأنّ القَص يُشكّل
جزءاً من الفائقة العامة ومن التراث الشفويّ في
المنطقة، ومن أشكال فُرجة تقوم في غالبيتها
المُطلى على القَص والسرد (الحكواتي والراوي
والسامر*)، وهذا ما نجده في نصوص مسرحية
مكتوبة مثل «اليالي الحصاد» للمصري محمود
دياب (١٩٣٢-١٩٨٣)، وفي عروض مسرحية
مثل «سوق عكاظ» للمغربي الطيب الصديقي
(١٩٣٧-)، و«حكايا ١٩٣٦» و«أيام الخيام»
اللتين قدمهما اللبناني روجيه عساف (١٩٤١-)
بناء على الروايات الشعبية التي تُشكّل التاريخ
اليوميّ فاعتمدها كخلفية كتابة جماعية وكأساس
لبناء العرض، ومسرحية «العبع النطو» التي
أخرجها اللبناني يعقوب الشداوي (١٩٣٤-)
ومسرحية «غزير الليل» التي أخرجها المصري
حسن الجريتلي (١٩٤٨-) مع فرقة الورشة.
انظر: الخطاب المسرحي.

تطلبه بريشت والذي يقوم على تمثيل الحداث
وروايته معاً، وفي بعض الحالات الخروج عن
النور والتحول إلى راو. وقد استلهم بريشت
هذه التقنية من المسرح الشرقي.

في المسرح الحديث أصبح استخدام السرد
خيّاراً واعياً في الفترة التي تلاشت فيها الحدود
بين الأنواع* المسرحية وغابت القواعد التي
تُحدّد ما هو مقبول وما هو مرفوض في
المسرح. فبتأثير من بريشت ونتيجة للانفتاح على
المسرح الشرقي والشعبيّ، نلاحظ عودة كثيفة في
المسرح المعاصر إلى الأشكال السردية من
خلال استخدام تقنيات المسرح الملحمي
(الراوي أو الحكواتي، الممثل/المؤدي والراوي
بنفس الوقت)، وهذا ما نجده في أعمال فرقة
مسرح الشمس في فرنسا وفرقة مسرح شكسير
الملكية، وعروض المخرج البريطاني بيتر بروك
P. Brook (١٩٢٥-) والفرنسي أنطوان فيتييز
A. Vitez (١٩٣٠-١٩٩٠).

من ناحية أخرى، ومع تطور التقنيات
المسرحية والخروج من بوتقة أعراف الكتابة
الدرامية، عرفت الكتابة المسرحية دفقاً جديداً
أخرجها عن نطاق الجنس الأدبيّ المُحدّد وأُفرد
للسرد مكانة أكبر في النصّ المسرحي وهذا ما
بيّنه الباحث الفرنسيّ جان بيبير سارازاك
J.P. Sarrazac في كتاب «مستقبل الدراما».
وبالفعل هناك نصوص عديدة كُتبت اعتباراً من
الخمسينيات من هذا القرن يُشكّل السرد الجزء
الأكبر فيها إن لم يُشكّل النصّ بأكمله. من هذه
النصوص مسرحية «الشريط الأخير» للكاتب
الإيرلنديّ صموئيل بيكيت S. Beckett (١٩٠٦-
١٩٨٩)، ومسرحية «المظاهر خداعة» للكاتب
الشمساويّ توماس بيرنهارد T. Bernhard
(١٩٨٩-١٩٣١). كذلك عرف المسرح حركة

■ السريالية والمسرح Surrealism

Surréalisme

السريالية كلمة فرنسية منقوطة من كلمتيّ Sur

نظرية عالم النفس النمساوي سيغموند فرويد S. Freud في تفسير أفعال الإنسان على ضوء اللاشعور، كما استوعبت أفكار الشاعر الفرنسي آرثور رامبو A. Rimbaud الذي طالب بتغيير الحياة برمتها. كذلك كانت السريالية استمراراً للدادائية التي سبقتها إلا أنها اختلفت عنها في بعض النواحي، فقد طرحت السريالية نفسها كتمويق من عملية الإبداع وإطاراً له، في حين كانت الدادائية حركة عذمية لا تطرح أية رؤية للعالم.

تشكلت السريالية الضرية القاصمة للواقعية لأنها أعادت النظر كلياً بمفهوم المحاكاة وتصوير الواقع، وذلك في محاولتها البحث عما هو أكثر صدقاً وغيثاً من الواقع كما يتبدى في ظاهره. فالمرجع الذي تستمد منه الأعمال السريالية هو اللاوعي بإلهاماته، والكوابيس والأحلام. وحتى عندما تستقي عناصرها من الواقع فإنها تربط هذه العناصر بعلاقات جديدة غير متوقعة، وهذا يبرر التعريف الذي أطلقه الشاعر الفرنسي لوتريامون Lautréamont «السريالية هي التقاء مظلّة وآلة خياطة على منضدة تشريح».

المسرح السريالي:

لم تشكل السريالية تياراً متكافئاً في المسرح لأنها في جوهرها رفضت تماهي الإنسان في شخصية غريبة عنه، واعتبرت أن الفرد يجب أن يسعى لمعرفة حقيقة ذاته للتوصل إلى شفافية الأنا لديه. أي أنها رفضت المسرح في أسامه واعتبرته دفناً عقلياً يربط بنظام اجتماعي كما ورد في بيان السريالية الذي صاغه الرسّام الفرنسي أندريه بروتون A. Breton عام ١٩٢٤. والواقع أن ما عُرف في البداية باسم المسرح

= فوق و Réalisme = الواقعية، وهي تعني ما يتجاوز الواقع. استُخدمت التسمية بلقظتها الفرنسي في سائر اللغات للدلالة على تيار جمالي ظهر في العشرينات من هذا القرن في فرنسا أولاً ثم انتشر في أوروبا والعالم وكانت له تجلياته في الرسم والرّواية والشعر والمسرح.

ابتدع هذه التسمية الشاعر الفرنسي غيوم أبولينير G. Apollinaire (١٨٨٠-١٩١٨) عندما وصف مسرحية «استعراض» التي كتبها الفرنسي جان كوكتنو J. Cocteau (١٨٨٩-١٩٦٣) وأخرجها راقص الباليه الروسي سيرج دياغلييف S. Diaghliev (١٨٧٢-١٩٢٩) وصمّم الديكور لها الرسّام الإسباني بابلو بيكاسو P. Picasso فكانت مزيجاً غير مألوف لعناصر الشعر والرسم والرقص والمسرح.

السريالية كمنهج جمالي:

ارتكزت السريالية على رفض المنظور الغربي الذي يطرح العالم من خلال ثنائيات متناقضة (واقعي/خيالي - عقلي/لاعقلي - فكر/فعل - روح/مادة)، وعلى رفض كل ما يفصل الفن عن الحياة ويجعله تابئاً لها. وقد أعطت السريالية طابع التجريب للفن والأدب من خلال هذا الرفض، وعبر محاولتها التعمق في تحليل العالم والفكر. كذلك أضفت عليهما طابع الغيث لأنها استُخدمت تقنيات إبداع جديدة كلياً تكبير بديهيات الفكر التقليدي، وهذا ما جعل المعايير النقدية القديمة تقف عاجزة أمام حركة الإبداع الجديدة هذه، وتضطرّ لتطوير نفسها وأدواتها.

لم تحلّد السريالية نفسها في إطار مغلّق فقد انفتحت على آفاق نظرية وفلسفية متعدّدة منها المفكرية في طرحها لجديّة التحول، ومنها

كذلك فإنّ بعض الشعراء السرياليّين الفرنسيّين مثل لويس أراغون L. Aragon وديسنوس وبيروتون وغيرهم قاموا بكتابة بعض النصوص الجماعية مثل مسرحية «كتر اليسوعيين» ومسرحية «كم الطقس جميل» وغيرها.
أنظر: الدادائية.

■ سُلْطَانُ الظُّلَّةِ

انظر: الحماقات (عروض الـ).

■ سميولوجيا المَسْرَحِ Theatre Semiology/ Semiotics

Sémiologie théâtrale/ Sémiotique

كلمة Sémiologie مأخوذة من اليونانية Sema التي تعني العلامة. في اللغة العربية تُستعمل الكلمة بلفظها الأجنبي سميولوجيا وسيميوطيقا Sémiotique أو تُمرَّب إلى سيمياء، أو تُترجم بيلم الدلالة أو الدلالات أو علم العلامات، أو الأعراضية (من أعراض المَرَض).

تَركّز السميولوجيا العامة على مفهوم العلامة بشقيها الدالّ Signifiant والمدلول Signifié، كما طرَحها عالم اللغة السويسريّ فرديناند دو سوسور P. Saussure، وبأقطابها الثلاثة الدال والمدلول والمَرَج Référent، كما طرَحها الفيلسوف الأميركيّ شارل ساندرس بيرس Ch.S. Pierce.

أخذت السميولوجيا ضمن مسارها الطويل الذي يعود في أصوله إلى الفلسفات القديمة تَوجهات عديدة منها الفلسفي واللغوي. وهي في كلّ هذه التَوجهات تُقدِّم منهج بحث يدرس كيفية إنتاج العلامات في مُختلف المجالات الإنسانية في المجتمع (الكلام وشكل اللباس وطريقة الإعلانات وغيرها)، وذلك من خلال توضيحها

السرياليّ هو إنتاج كُتّاب لم يَلتزموا تمامًا بإطار التجمُّع السرياليّ مثل الفرنسيّين أومان سالاكرو A. Salacrou (١٩٨٩-١٩٨٩) وجورج نوفو G. Neveux (١٩٨٢-١٩٨٢) وناطونان آرتر A. Artaud (١٩٤٨-١٩٤٨) وروجيه فيتراك R. Vitrac (١٩٥٢-١٩٥٢) واللبنانيّ جورج شحادة (١٩٨٩-١٩٨٩).

وفي كلّ الأحوال كان للسريالية تأثيرها على الكتابة المسرحية وعلى شكل المَرَض. فمع أنّها لم تُحطَّم اللغة في المسرح على عكس ما جرى في مجال الشعر، إلّا أنّها أثّرت في البنية المسرحية فَنَسَفَت الحكاية* وكسّرت التالي والتجاسس المنطقيّ بين عناصرها، وأدخلت على المسرح مواضيع مُستَلدّة من الحلم والحبّ المَجنون والتحوّل العجائبيّ والعُنف ممّا جعل المسرح قالبًا للفانازيا والشُخْرية.

كذلك كان للسريالية دورها في إدخال طابع التجريب* على المسرح وفي زُبطه بالفنون التشكيلية والأدب، خاصّة وأنّ الكثير من الرّسامين والأدباء ضمن تجمُّع مدرسة باريس شاركوا في أعمال مسرحية سريالية (انظر الرسم والمسرح).

لم تَقَرَّر السريالية إنتاجًا مسرحيًا غزيرًا، كما أنّ معظم المسرحيات السريالية لم تُقدِّم على العُشبة. من أهمّ المسرحيات السريالية في فرنسا «التهاوت على النّظام» لجورج ميشل G. Michel (١٩٢٦-)، و«دعوة عامّة» و«أسرار الحب» لروجيه فيتراك، وفيهما استُخدمت تقنية الكتابة الأوتوماتيكية، و«فيكتور أو أولاد السلطة» (١٩٢٨)، و«جوليت أو مفتاح الأحلام» (١٩٣٠) لجورج نوفو، و«ساحة النجمة» لروبير ديسنوس R. Desnos (١٩٤٥-١٩٤٥)، و«عرسان برج إيفل» و«أوفيس» لجان كوكتر.

الدراسات اللغوية لسوسور وعلى الدراسات البنيوية (فلاديمير بروب V. Propp واثين موريو OE. Souriau)، وعلى الدراسات حول الشعرية Poétique التي قام بها الشكلايون الروس (انظر الشكلاية والمسرح). وقد تركزت دراسات هذه المرحلة على تحديد ماهية العلامة ووضعها في المسرح (أوتوكار زيخ O. Zich ويان موكاروفسكي Y. Munkarovsky)، مع اعتبار كل ما في المسرح علامة تتجاوز الوظيفة الشعرية لتكتسب وظيفة رمزية ودلالية. كذلك اعتبرت العلامة وحدة أولية في تركيب المعنى، ودرست ديناميكيتها وتحولاتها (فريدريك هونزل F. Honzl)، وعلاقتها بالأعراف المسرحية من خلال دراسات تطبيقية كت تحليل العلامات في المسرح الشعبي* وفي المسرح الشرقي* (سيرج بوجاتيريف S. Bogatyrev)، هذا إضافة إلى الدراسات حول الإنسان والعرض (بروساك Brúsak وفيلتروسكي Veltrúsky). تزامنت هذه الدراسات التطبيقية مع حركة التجديد في المسرح في بداية القرن ومع تجارب الطليعة التي انصبّت على العرض المسرحي في الغرب وعلى الأخص الألمانى برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) والفرنسي أنطونان آرثو A. Artaud (١٨٩٦-١٩٤٨).

المرحلة الثانية، وبدأت مع تعرف الغرب الأوروبي وأمريكا على أبحاث خلفة براغ والشكلايين الروس وذلك في الستينات والسبعينات من هذا القرن. وتعتبر محاضرة البولوني تادوتز كافزان T. Kowzan حول «العلامة في المسرح» (١٩٧٠)، وكتابه «لأدب والفرجة في علاقاتها الجمالية والشماتية والسميولوجية» (١٩٧٥) بكوناً رائدة في هذا المجال لأنه يعود إليه الفضل في التعريف

ضمن منظومات لها روافدها الخاصة، واعتبارها مجالاً دلالية.

تعتبر السميولوجيا المسرحية جزءاً من السميولوجيا العامة التي طرحت لغة نقدية جديدة استعارتها من علوم اللغة. والسميولوجيا المسرحية تسعى لأن تقدم منهجاً متكافئاً لتحليل العمل المسرحي (النص والعرض) على اعتبار أن كلا منهما يشكل لغة Langage متكاملة ومستقلة. وهي تبحث في المنظومات الدلالية التي تكوّن هذه اللغة، وفي وسائل إنتاج المعنى خلاقاً للعلوم النقدية التقليدية التي تركز على البحث عن المعنى بخذ ذاته.

تطوّرت السميولوجيا المسرحية عبر تاريخها باتجاهين يتقاطعان عملياً هما سميولوجيا الدلالة Sémiologie de la signification، وتبحث فيما تمثله العلامة بالنسبة لمستخدميها، وسميولوجيا التواصل Sémiologie de la communication، وتبحث في آلية تشكيل رموز الرسالة أي الترميز Encodage من قبل الفريق المنتج للعمل المسرحي، وفك الرّوامز Décodage من قبل المتلقي، أي آلية تبادل العلامات (انظر التواصل).

توافقت ولادة السميولوجيا المسرحية مع النظرة الجديدة إلى المسرح كفن لا كنوع أدبي، وقد ارتبطت في البداية مع اتجاه البحث عن خصوصية اللغة المسرحية، ثم أخذت منحنى جديداً مع افتتاح المسرح على بقية فنون العرض.

يمكن أن نميز في تاريخ تطوّر السميولوجيا المسرحية مراحل ثلاثاً:

في مرحلة أولى واعتباراً من الثلاثينات من هذا القرن، وضعت الأسس الأولى لسميولوجيا المسرح ضمن خلفة براغ التي اعتمدت على

تلك التي تنطلق من الجزئيات (العلامات كوحداث صُغرى)، وتم تطبيق الدراسات البنيوية حول الشُّرد* ونموذج القوى الفاعلة* (الفريداس غريماس A. Greimas وبروب وسوريو) وذلك في محاولة لتخطي دراسة العلامة إلى ما هو تحديد للدرامي في المسرح (آن أوبرسفلد).

كذلك ظهرت دراسات حول مسار عملية التواصل* في المسرح انطلاقاً من التواصل في اللغة فطُرحت عملية التواصل في المسرح كإشكالية. ففي الدراسات التي كتبها جورج مونا G. Mounin وآن أوبرسفلد وأومبرتو إيكو وماركو دي ماريني M. Marinis، تمّ التوقف عند خصوصية التواصل في المسرح من خلال طبيعة الرسالة وتعددية مكوناتها وطبيعة التلقي، وهذا ما أدى إلى طرح مفهوم الاستقبال* في المسرح (باتريس بافيس P. Pavis ومدرسة كونستانس الألمانية Ecole de Constance).

لم تستطع الدراسات السيميولوجية في هذه المرحلة أن تشكل نهجاً متكافئاً لأنها تبحّثت في مناح متعددة ولأنها انغلقت على نفسها لفترة ما، فكان من الضروري أن تتفتح على علوم أخرى لتتضرّ وسالتها، وهذا هو توجه المرحلة الثالثة في تاريخ السيميولوجيا المسرحية.

المرحلة الثالثة: وفيها تمّ تخطي السيميولوجيا الكلاسيكية لأنها انغلقت على مادة البحث ولم تربطه ببيئات إنتاجه (ظروف الكتابة). وقد تمت في هذه المرحلة محاولة الاستفادة من تطوّر المناهج العلمية الأخرى لتفسير السيميولوجيا المسرحية وأدواتها (الموسيمولوجيا والأنثروبولوجيا وعلم النفس والبراغماتية Pragmatique)، ممّا أدى إلى ظهور توجهات جديدة مثل الموسيمولوجيا وغيرها (الألمانية إريكا فيشرليش E. Fichterlich). وبدلاً من

بدراسات حلقة براغ، وفي اعتبار أنّ كلّ العناصر في المسرح علامات، وفي تصنيف العلامات في ١٣ نوعاً من المنظومات السمعية (الجوار والموسيقى والمؤثرات الصوتية) والبصرية (نظم ألوان، حركة الممثل على الخشبة، توزيع الأغراض والديكور)، مع التمييز بين العلامة الطبيعية والعلامة المصطنعة مُعتبداً في ذلك على مكاروفسكي.

تُعتبر هذه المرحلة مرحلة تحديد وصياغة لماهية السيميولوجيا المسرحية (كير إلام K. Ilam سيميولوجيا المسرح والدراما (١٩٨٠) ومحاولة تطبيقها فعلياً على النصّ والعرض (ميشيل كورفان M. Corvin وآن أوبرسفلد A. Ubersfeld).

بُمكن تحديد ملامح هذه المرحلة من خلال المواضيع الأساسية التي توفقت عندها، ومنها إشكالية العلاقة بين النصّ والعرض، وخصوصية المنظومات الدلالية في كلّ من النصّ والعرض، وطبيعة التواصل* في المسرح.

كذلك طُرحت دراسات هذه المرحلة مفهوم القراءة* (رولان بارت R. Barthes) حيث اعتبر العرض المسرحي نصّاً مُستقلاً مثله مثل النصّ المكتوب، لكنّ طبيعة العلامات فيه مختلفة. كذلك دُرست طبيعة العلاقة بين النصّ والعرض (آن أوبرسفلد «قراءة المسرح» (١٩٧٧) ومدرسة المتفرج (١٩٨١). كما أنّ البلجيكي أندريه هلبو A. Helbo تناول سيميولوجيا العرض، والعلاقة بالمرجع أي بالعالم الخارجي، وكذلك قُبل الإيطالي أومبرتو إيكو U. Eco والفرنسية إيفلين إرتل E. Ertel.

فيمن مفهوم القراءة أيضاً توفقت السيميولوجيا المسرحية عند أولوية القراءة الشمولية التي تنطلق من البنية العميقة للعمل، أو

حيث ظهر ما يُسمى السوسولوجيا الاختبارية *Sociologie expérimentale*. في تطوّر لاحق، وبعد أن بدأت السوسولوجيا بالاهتمام بمواضيع لها علاقة بالجوانب الاجتماعية والاقتصادية للمجتمعات كموضوع العمل والصناعة والمعرفة وغيرها، بدأ تطبيقها على الفنّ والأدب بشكل عامّ ثمّ على المسرح.

تُعتبر سوسولوجيا المسرح جزءاً من سوسولوجيا الفنّ. وهي علم حديث نسبياً تولّد من علوم أخرى سبقته، واغتنى بتأثيرات التاريخ والفلسفة والأنثروبولوجيا* والسوسولوجيا* وغيرها من العلوم الإنسانية. وقد تطوّر بسرعة كبيرة وباتجاهات متعدّدة اعتباراً من السبعينات. ويمكن تحديد تاريخ ولادة هذا الفرع من السوسولوجيا مع صدور دراسة عالم الاجتماع الفرنسي جورج غورفشت *G. Gurvitch* «سوسولوجيا المسرح» في عام ١٩٥٦.

تَهتَم سوسولوجيا المسرح بدراسة المسرح من الناحية الاجتماعية، وهي تبحث في مُختلف أنواع العلاقات التي تربط بين الممارسة المسرحية والمجتمعات التي تُشكّل الأرضية التي ظهرت فيها. كما أنّها تُوسّع هامش ما يدخل في إطار المسرح ليشمل مُختلف أشكال التعبير الاحتفالية الجماعية. ومن الدراسات الهامة في هذا المجال الأبحاث التي كتبها عام ١٩٦٥ عالم الاجتماع الفرنسي جان دوڤينو *J. Duvinet* ومنها «سوسولوجيا المسرح» و«سوسولوجيا الطلّال الجماعية»، وفيهما يُحدّد معنى مفهوم الاحتفال* ويُعبّر بين ما يُسميه الاحتفال الاجتماعي والاحتفال المسرحي.

لم تتكّن سوسولوجيا المسرح من إيجاد ملامحها الخاصة التي تميّزها عن المناهج الأخرى إلا عندما انطلقت من التساؤل حول

تحليل الثنية في العمل الواحد، توجّه البحث نحو التلائع الثقافي أو الثنائية *Interculturalité* ونحو التداخل النصّي أو التناص *Intertextualité*.

من أهمّ توجهات السوسولوجيا المسرحية في هذه المرحلة أيضاً دراسة الخطاب* والكلام حين يكون بمثابة الفعل *Actes de langage* بخصوصيتهما في المسرح (البراغماتية المتأثّرة بيرس)، وذلك في محاولة لتخطي نماذج البحث المُستقاة من نظرية السرد *Narratologie* والتي كانت تُطبق سابقاً. ضمن هذا التوجّه تمّ النظر إلى عملية التواصل في المسرح من خلال منظور العلاقة المسرحية *La Relation Théâtrale* التي تأخذ بعين الاعتبار المُفترج* وليس الجمهور*، واعتُبر القرض رسالة في حالة تركيب، ممّا أدّى إلى افتتاح البحث على بيسكولوجيا التلقي والإدراك*، واعتبار تركيب وتفكيك المعنى عملية إبداعية.

■ سوسولوجيا المسرح *Sociology of theater* *Sociologie du théâtre*

السوسولوجيا تسمية حديثة لعلم الاجتماع *Science sociale* وقد نحتها فيلسوف المذهب الوضعي الفرنسي أوغست كونت *Auguste Comte* عام ١٨٣٩ من *société* = مجتمع و *logos* = خطاب. وقد حافظت اللغة العربية على ترجمة التسمية القديمة (علم الاجتماع).

والسوسولوجيا علم يدرس المجتمعات الإنسانية وما يربط بها من وقائع اجتماعية واقتصادية. وقد وسّع هذا العلم مجالات وأفق بحثه بداية في فرنسا مع أوغست كونت وإميل دوركايم *E. Durkheim* الذي وضع قواعد المنهج السوسولوجي في ١٨٩٥، ثمّ في أميركا

على الرُّبُط أو المُقَارَنة بين البُنى الاجتماعية وأنواع المجتمعات ومضمون المسرحيات في زمن مُحدّد. ويَعتبر أصحاب هذا الاتجاه أنّ العمل الأدبيّ أو الفنّي يُعبّر عن رؤية جماعية للعالم. نذكر في هذا المجال مثلاً دراسة الفرنسيين جان بيبير فرنان J.P. Vernant وفيدال ناكبه Vidal Naquet حول «الأسطورة والتراجيديا في اليونان القديمة» (١٩٧٢)، ودراسة الفرنسي لوسميان غولدمان L. Goldman حول راسين في كتابه «الإله المخفي» (١٩٥٦) وغيرها.

- سوسولوجيا الشكل الدرامي وتدرس العلاقة بين الظاهرة المسرحية على مُستوى الشكل (شكل العروض، الأعراف* المسرحية إلخ)، وبين التركيبة الاجتماعية في فترة مُعيّنة. وأهمّ الدراسات في هذا المجال تلك التي أُجريت على المكان* المسرحي* والسّماء المسرحية* عبر تاريخ المسرح (مسارح القصور، مسرح الغُلبة الإيطالية*، مسرح الهواء الطلق إلخ) إذ اعتبر المكان المسرحيّ فضاء له وظيفة جمالية ووظيفة اجتماعية، وبالتالي له علاقة مباشرة بالبنى الاجتماعية.

- سوسولوجيا الاستقبال* في المسرح وهي مجال يشتمل دراسة الجمهور* كمجموعة بشرية والمتفرّج* الفرد ضمن هذه المجموعة. والفرع الأكثر تطوُّراً اليوم في هذا المجال يقوم على مبدأ الدراسات التجريبية التي تُجرى على جمهور المسرح من خلال وسائل الاستطلاع (الاستبيانات والإحصاء) فتدرس تكوين الجمهور (معدّل العمر والوضع الاجتماعي إلخ)، ونسبة حضوره وفوقه ودوافعه وأفق التوثّق* لديه واستقباله للعمل. وتتميّز في هذا المجال المدرسة الألمانية التي

تور المسرح في المجتمع، وبذلك حَلَّتْ مجالاتها باتجاهين مُتكاملين: كيف يُمكن للمنهجية السوسولوجية أن تُساعد على فهم المسرح - الذي هو بجوهره حَدَث اجتماعي - كظاهرة اجتماعية؛ وكيف يُمكن للمسرح أن يُساعد على فهم الظواهر الاجتماعية، أي دراسة المجتمع وما هو اجتماعي كحالة استعراضية، أي من الزاوية المسرحية. ومن الأبحاث الهامة في هذا المجال دراسات الباحث الأميركي إروين غوفمان E. Goffman الذي يَعتبر كُلّ مَظاهر الحياة الاجتماعية مَظاهر استعراضية أو تَصَرُّفات مسرحية تُحوّل بعداً مسرحياً لأنّها مُوجّهة للآخرين.

مَجالات بَحْث سوسولوجيا المَسْرَح:

تُظهِر الاتجاهات المُتعددة التي أخذها هذا العلم أنّه عِلْم تجريبيّ يشتمل كُلّ مُكونات العملية المسرحية:

- دراسات سوسولوجية لوضع المُمثل* في المُجمّعات، ووضع التمثيل كجرعة ومِهنة، وبنية الفرقة* المسرحية والأشكال التي اتّخذتها على امتداد تاريخ المسرح (تجمّعات، نقابات إلخ).

- دراسة الوظائف الاجتماعية للمسرح (الترفيه، التثقيف)، ووضع الظاهرة المسرحية ضمن ظروف إنتاجها (ارتباط المسرح بتركيبة المجتمع وبالنظام القائم وبالإيديولوجيا)، والدور الذي تلعبه هذه الظاهرة في السياق الاجتماعي العام.

- سوسولوجيا المضمون الدرامي، أو كما يُسمّيها غورفتش سوسولوجيا المعرفة المُطبّقة على الإنتاج المسرحي، وهو المجال الأوسع حتّى اليوم، ويشتمل كُلّ الدراسات التي تقوم

للمسرحية أي مضمون سياسي أو واقعي. بل وقد اعتُبر البعض أن اختيار صيغة الترجمة للجُمهور وشكل التلقي الذي يفترضه المسرح مهما كان نوعه هو موقف سياسي. فالمسرح اليوناني كان مسرحاً سياسياً لأنه مسرح يتوجه لكل فرائع المواطنين، ومسرح البولفار الذي يتوجه للبورجوازية ويهدف للتسلية هو أيضاً مسرح سياسي بشكل ما. لا ينبغي هذا الموقف الإيديولوجي الشمولي للمسرح أن أشكلاً متزوجة من المسرح السياسي ظهرت في فترات محددة تاريخياً.

ارتبط الترجمة نحو صيغة المسرح السياسي في العصر الحديث بالحاجة إلى إخراج المسرح الغربي من قوقعة النخبة التي اقتصر عليها في فترة ما من تاريخه، وبالرغبة في التوجه إلى فئة عريضة من الجماهير وتحريضها وجعلها فاعلة. ويُعتبر الألماني إروين بيسكاتور E. Piscator (١٨٩٣-١٩٦٦) أول من بلّور هذا المفهوم نظرياً من خلال كتاباته ولا سيما كتابه «المسرح السياسي»، ومن خلال تأسيسه للمسرح البروليتاري وبعبارة أخرى عروض التحريض والدعاية Agit Prop التي قدمها في ألمانيا في بدايات القرن.

لكن هاجس الترجمة إلى جماهير عريضة كان موجوداً من قبل في صيغ مثل المسرح الشعبي* والمسرح التحريضي* والمسرح الملحمي* مما يجعل الهامش بينها وبين المسرح السياسي ضيقاً، بل ويمكن اعتبار كل هذه الصيغ شكلاً من أشكال المسرح السياسي.

أول هذه التجارب يكمن في ما أطلق عليه في القرن التاسع عشر في فرنسا تسمية «مسرح الشعب»، وهو المسرح الذي تبنّى حلم استرجاع صيغ الاحتفالات الثورية أو السياسية التي

ركّزت على نوعية استقبال الأعمال المسرحية في فترات تاريخية محددة.

ووراسة آلية استقبال المُتفرّج للعمل المسرحي هي المجال الجديد الذي أدخل اليوم إضافة معرفية هامة في هذا المجال، لأنها تتخطى مستوى الحقائق الأولية والعامة التي تُقلمها الاستبيانات التي تتعامل مع الجُمهور كمجموعة رقمية، ولأنها تنتقل من مفهوم الجُمهور ككيان اجتماعي إلى مفهوم المُتفرّج كعنصر مُستقل. وهذا النوع من البحث يُدّمج بين مُختلف مناهج البحث الحديثة، ويدرس العلاقة بين المُتفرّج والعمل ضمن آلية تواصل* معينة يفرضها طبيعة الفعل المسرحي وبنائه ووضع المُتفرّج وإمكانياته وظروف استقباله للعمل المسرحي إلخ. وبالتالي فإن هذا النوع من البحث يُركّز في آن واحد، ضمن ما سُمي العلاقة المسرحية *La Relation Théâtrale*، على الاستراتيجية الإنتاجية والدلالية للعمل، وعلى استراتيجية استقباله من قِبَل المُتفرّج. انظر: الاستقبال، الأنثروبولوجيا والمسرح.

■ السياسي (المسرح) - Political Theatre

Théâtre Politique

تسمية واسعة تُعبّر عن توجه إيديولوجي وفني للمسرح أكثر من كونها تُحدد شكلاً مسرحياً. وقد أفرزت الصيغ المُتعددة التي أخذها المسرح السياسي في العصر الحديث أشكالاً* مسرحية ساهمت في تطوير المسرح على صعيد كتابة النص وشكل العرض وعلاقة العرض بجمهوره. تجدير بالذكر أن الكثير من المُنظرين المعاصرين اعتبروا أن البعد السياسي موجود دائماً في المسرح، وأن أي عمل مسرحي له علاقة بواقع ما وبالتالي، حتى لو لم يكن

تأسيس مسرح سياسي هناك أمثال الألمانين برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) وإروين بيسكانور والنمسوي ماكس راينهاردت M. Reinhardt (١٨٧٣-١٩٤٣)، وغيرهم من الكتاب مثل الأميركي دوس باموس Dos Pasos (١٨٩٦-١٩٧٠) الذي أسس عام ١٩٢٧ فرقة «الكتاب المسرحيين الجدد» التي قدمت مسرحاً سياسياً بمُتناوَل الطبقة العاملة.

وفي حين كان مسرح التحريض السوفيتي والألماني يجعل المسرح وسيلة للتحريض والتعليم، أي التعريف بما يحصل والدعوة إلى مناقشة الأحداث من خلال المسرح، فإن المسرح السياسي كفهم أكثر عمومية جاء مُحَصِّلَةً لَكُلِّ التجارب السابقة وَهَدَفَ إلى تحقيق العلاقة الجدلية بين الفن والسياسة.

انطلق إروين بيسكانور في مسرحه السياسي من صيغة ملموسة هي المسرح البروليتاري الذي أسسه وأدخل عليه تعديلات على مستوى المواضيع والشكل. وقد اعتمد مواضيع تاريخية لمناقشة مفاهيم سياسية، كما استخدم تقنية الجداريات Presque - وهي تقنية مُستوحاة من الرسم - كإطار للحديث المسرحي الذي صار لديه نوعاً من الاستعراض التاريخي البانورامي. وقد استخدم في عروضة أسلوب التقطيع إلى لوحات مُستقلة شتالية، وأدخل على العرض الشرائع الضوئية والسينما، وهذا ما نجده في مسرحيته «رغم كل شيء» التي تستعرض تاريخ الحركات الثورية منذ سبارتاكوس وحتى الثورة البولشفية.

ذهب بريشت أبعد من بيسكانور حين صاغ نظرية المسرح الملحمي. فقد رفض بريشت توجيه بيسكانور نحو عرض الأحداث الهامة والكبيرة في التاريخ واعتبر أنَّ القضايا الحياتية

رافقت الأحداث الهامة في فرنسا زمن الثورة الفرنسية وكومونة باريس التي عرفت مَظهر احتفالية كبيرة كانت الحماسة والمشاركة يمتها العامة. وقد أخذت صيغة مسرح الشعب شكلاً مع مسرحي «دانتون» و«١٤ تموز» اللتين كتبهما الفرنسي رومان رولان R. Rolland (١٨٦٦-١٩٤٤)، وفي دراسته النظرية «مسرح الشعب» (١٩٠٣). تبلورت هذه الصيغة أيضاً عبر تجارب الفرنسي فيرمان جيميه F. Gémier (١٨٦٩-١٩٣٣) الذي تأثر بأفكار الفرنسيين موريس بوتيشير M. Pottecher (١٨٦٧-١٩٦٠) ورومان رولان حول ضرورة خلق مسرح شعبي، وانطلق من رفض المسرح البورجوازي ليتبدع صيغة المسرح الجوّال* الوطني. من التجارب الهامة أيضاً تجربة جان فيلار J. Vilar (١٩١٢-١٩٧١)، وجان لوي بارو J.L. Barrault (١٩١٠-١٩٩٣) حول المسرح الشعبي بعد الحرب العالمية الثانية.

من جانب آخر، كان للأحداث السياسية الكبيرة (الحرب العالمية الأولى والثانية والثورة البولشفية وتأسيس الأحزاب البروليتارية والعمالية والاشتراكية في أوروبا والعالم الثالث وحركات الاستقلال في العالم الثالث) تأثيرها على التوجه نحو خلق مسرح سياسي. ولا يمكن أيضاً إغفال الدُفع الجديد الذي ناله مفهوم المسرح السياسي من خلال التوجه نحو خلق مسرح يربط بين الفن والسياسة ويُعطي للمسرح دوراً تحريضياً ويتوجه إلى الطبقة العاملة، وهو ما سُمّي بالمسرح البروليتاري. ظهر هذا التوجه أيضاً في ألمانيا والاتحاد السوفيتي في العشرينات من هذا القرن، ثم في الولايات المتحدة الأمريكية إبان الأزمة الاقتصادية في الثلاثينات بتأثير من رجال المسرح الذين هاجروا إلى أمريكا وشاركوا في

M. Ullusoy (١٩٤٢-) في تركيا.

على صعيد الكتابة، ظهرت مُصوِّص لمرشح سياسي يَتَمَرَّض للقضايا العالمية الساخنة نذكر منها مسرحيات الألماني بيتر فايس P. Weiss (١٩١٦-١٩٨٢) «الحديث عن فيستنام» و«تروتسكي في المنفى» و«أغنية الغول اللوزيتاني» وذلك ضمن توجُّه المسرح الوثائقي*، ومسرحية الفرنسي آرمان غاتي A. Gatty (١٩٢٤-) «آلام الجنرال فرانكو»، ومسرحيَّتي الفرنسي جان جينييه J. Genet (١٩١٠-١٩٨٦) «الزنج» و«البارافانات».

في دول العالم الثالث التي كانت تعيش فترة تحولات هامة على الصعيد السياسي (حركات تحرُّر واستقلال وتَشكُّل الدول)، لاقت أطرحة المسرح السياسي والمسرح الجماهيري رواجاً لدى رجال المسرح وأخذت أشكالاً مُتنوعة جددت مضمون وشكل المسرح، وهذا ما نجده في مسرحية إيميه سيزر A. Césaire (١٩١٣-) «موسم في الكونغو»، ومسرحيات الجزائري كاتب ياسين (١٩٢٩-١٩٨٩) «الرجل ذو الجذء المطاطي» و«حرب الألفي عام»، و«فلسطين»، ومسرحية السوري سعد الله ونوس (١٩٤١-) «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران» ومسرحية اللبناني جلال خوري (١٩٣٤-) «جمعا في القرى الأمامية».

جدير بالذكر أنَّ مفهوم المسرح السياسي في العالم العربي شَمَلَ توجُّهات مُتنوعة: فإضافة إلى المسرحيات ذات المضمون السياسي الواضح، والمسرحيات التاريخية التي تَمْتدُّد الإسقاط لطرَح قضايا سياسية مُعاصرة كما في أعمال المصريِّ ألفريد فرج (١٩٢٩-) وغيره، حاول عدد من المسرحيين أن يغيِّروا في شكل الترويض المسرحية وفي شكل الكتابة بهدف التأثير

والصغيرة يُمكن أن تُوضَّح الأفكار السياسية الهامة أكثر من المواضيع المباشرة. كذلك رَفَضَ مبدأ توحيد الصالة والخشبة الذي هَدَفَ إليه بيسكانور، وحدَّد طبيعة العلاقة التي يُمكن أن تنشأ بينهما. أي أنَّه أعطى صيغة جديدة مُتكاملة إيديولوجياً وجمالياً من خلال نظرية المسرح الملحمي.

جدير بالذكر أنَّ انتشار مسرح بريشت في أغلب دول العالم خاصة من خلال جولة فرقته «البرلينز أنسابل» في أوروبا، وانتشار كتاباته النظرية في سائر أنحاء العالم بما فيها العالم العربي، كان له تأثيره في خلق أشكال جديدة من المسرح السياسي في العالم.

في نهاية الستينات من هذا القرن، ونتيجة للظروف السياسية التي خلقتها حرب فيتنام والحركات الثورية في سائر أنحاء أوروبا، عاد يُعَارِ المسرح السياسي إلى الظهور بِشَكل جديد وأخذ أشكالاً مسرحية وحيثاً مُتعددة هَدَفَت جميعها إلى إعادة رُبط المسرح بما هو سياسي بعيداً عن الشعارات المباشرة. وقد كان هذا التوجُّه في الوقت نفسه تقيض التيارات القَبِيَّة والعنصرية التي ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية. من هذه التجارب عُروض فرقة «البريد أند بابيت» و«عروض فرقة سان فرانسيسكو مايم تروب» و«عروض فرقة مسرح العُقال المهاجرين «الكامبينو» في أمريكا، وتجربة أوغستو بوال A. Boal (١٩٣١-) في مسرح المُضطَّهَد في أمريكا اللاتينية، وفرقة «التياترو إسكامبري» في كوبا، و«الآرنا تياترو» في البرازيل، وتجربة الإيطالي داريو فو D. Fo (١٩٢٦-) في تقديم مسرح سياسي/ شعبي يَتَمَرَّض لقضايا ساخنة في إطار الإضحاك واللَّعب، وتجربة المسرحي مييت أولوسوي

ورؤية التسييس عند ونوس مُتكايلة من زاويتين، الأولى فِكْرِيَّة تتعلّق بمضمون هذا المسرح (نظرح المشكلة السياسية من خلال قوانينها المعيقة وعلاقاتها المُتربطة والمُتشابكة داخل بُنية المجتمع الاقتصادية، ومُحاولة استشفاف أفق تقدّم لحلّ هذه المُشاكل)، والثانية جَماليَّة تُهتَمّ بشكل التعبير من خلال البحث عن أشكال مسرحيّة مُلائمة، ومن خلال أسلوب التوجّه إلى الجُمهور الذي أرادَه جُمهورًا شعبيًا. انظر: الشّعبي (المُشرَح).

Cirque

Cirque

■ السِّرك

السِّرك شكل من أشكال الفُرجة* تَبْلُور اعتبارًا من القرن الثامن عشر فصار عَرْضًا يُقدّم في خيمة في الهواء الطَّلَق ويحتوي على فِقرات مُتنوّعة تُستعرض مَهارات مُختلفة، ويهدف إلى التسلية. عُرِف السِّرك منذ القِدَم وكانت هناك أُمكنة مُخصّصة لتقديم عُرُوضه كما يَدُو من الرُسومات وقطع الخَرْف المُكتشفة لدى الفراعنة في مصر ولدى قُدماء اليونان، ومن الآثار المعماريّة التي بقيت من الخُضارة الرومانيّة مثل مِضمار الخَيْل ومُدْرَج الكوليزيه في روما. لكنّ عُرُوض السِّرك كانت مُختلفة عمّا نَعرفه اليوم وتُجنح إلى الإثارة، إذ كانت تقوم غالبًا على عَرْض الحيوانات الغريبة ومُشاهد صِراعها فيما بينها ومُشاهد ترويضها، أو مُشاهد صِراع العبيد مع الأسود، وصِراع العبيد فيما يَنتهم بالخناجر كما في الخُضارة الرومانيّة حيث كان العَليل إلى العُنف أكبر، والمُشاهد الدُمويّة تُستثير غرائز الجُمهور.

اختفى السِّرك بشكله الثابت مَكَانِيًّا في القرون الوسطى، ويبدو أنّ فِقراته تَبعثرت

السياسي. من هذه التجارب ما تأثّر بيريش وربط المسرح بالواقع، وهذا ما نجده في بعض مسرحيّات جلال خوري وفي عُرُوض البانوراما التاريخيّة والجنداريّات عند كاتب ياسين، وفي أشكال المسرح العُربيّة بحادثة سياسيّة مُحدّدة مثل «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران» للسوريّ سعدالله ونوس (١٩٤١-)، و«آيام الخيام» للبنانيّ روجيه عساف (١٩٤١-)، وعُرُوض فرقة الحكواتي في القدس المُحتلّة، وعُرُوض فرقة «بلالين» في الضفة الغربيّة.

كذلك ارتبط المسرح السياسيّ بمفهوم المسرح الجادّ وعلى الأخصّ بمفهوم الالتزام الذي شَغَلَ المسرحيّين بين السّتينات والثمانينات وكان موضوع كثير من التّدوات والمهرجانات. انحسرت هذه القوّة بعد أن استهلك المفهوم مسرحيًّا وإعلاميًّا وتحوّل المُتحمّسون له إلى أشكال أخرى بعيدة (جلال الخوري انتقل من المسرح السياسيّ إلى الفودفيل*).

مفهوم التسييس في المُشرَح:

من الكتاب الذين طرّحوا بشكل مُباشر وبَعد هزيمة حزيران ١٩٦٧ علاقة المسرح بالسياسة الكاتب اللّبنانيّ عصام محفوظ (١٩٣٩-) والكاتب المسرحيّ السوريّ سعدالله ونوس اللذان طرّحا شعار التسييس في المسرح ومن خلاله، وهي تسمية تُفترض التأثير على الجُمهور ودفعه باتّجاه مُحدّد. وقد طرح ونوس هذا الشعار في مقلّعة مسرحيّته «مغامرة رأس المملوك جابر» التي نُشرت فيما بعد في كتابه «بيانات لمسرح جديد» (٩٨٨) لأنّه اكتشف الإشكالات التي تُحيط بمُصطلح المسرح السياسيّ: فالمرشح برأيه كلّهُ سياسيّ، ويجب التمييز بين المسرح السياسيّ ومسرح التسييس.

والمشي على الحبل ومشاهد اللياقة الجسدية المدهشة وترويض الحيوانات المتوحشة، ومنها ما هو ساحر وعزلي مثل فقرات المهرجين، ومنها ما هو استمثار للعجائبي مثل فقرات غرض الثوالم السيامية والرُّجل ذي الرأسين ومُصارعات الأقزام إلخ، ومنها بعض الفواصل* الثنائية والمسرحية والفقرات التمثيلية التي تُؤديها الحيوانات؛ كما تطوّرت فيه تدريجياً مهارات الرياضة والسباحة والتزلُّج على الجليد والملاكمة والفناء والتبريج ممّا حوّل السيرك إلى ما يُشبه غرض المُنوعات*. من جانب آخر دخل العصر الثنائي في تدريب الحيوانات وصارت الأزياء البراقة واللّماعة والموسيقى المميّزة جزءاً لا يتجزأ من تقاليد الفرّجة فيه. كما اتسعت الحلبة التي تُقدّم الفقرات فيها، وأُحيط المكان بخيمة، واغتنت الأكسسوارات المُستعملة، وأدخلت الكهرباء في كثير من الألعاب. يبدو من ذلك أن التطوّر التدريجيّ للسيرك حتّى فترة القرن العشرين تميّز بانحسار الدور الفروسيّ في تدريب الحيوانات لصالح التنوّع في الفقرات واستخدام الآلة والتكنولوجيا.

خلّق انتشار السيرك في يومنا هذا مراكز هامّة في دول لم تكن لديها في الأصل تقاليد سيرك كما هو الحال في أميركا حيث شجّع اتساع الأراضي والمساحات على ظهور الطابع التجوّليّ لتلك العروض، وفي الصين حيث استثمرت مهارات الأداء الأكروباتي المعروفة في المسرح التقليديّ في عروض سيرك تميّز بالدقّة والإعجاز، وفي روسيا حيث اكتسب شهرة واسعة وصاله طابع محليّ وأصبحت عروضه تُقدّم للترفيه عن الضيّاح.

في العالم العربيّ لم يكن السيرك بشكله المُتكامل معروفاً منذ القِدَم، لكنّ ترويض الخيل

وصارت جزءاً من المشاهد البهلوانية التي كان يقدّمها المُمثلون الجوّالون *Jongleurs* بمُصاحبة الحيوانات في الأسواق وساحات المُدن والقرى. ويبدو أنّ بعض الفرق الجوّالة للعبّجّر القادمين من أواسط آسيا - حيث عُرفت تقاليد السيرك منذ القِدَم - لعبت دوراً هاماً في إعطاء السيرك طابعه الحديث.

في القرن السادس عشر عاد السيرك إلى الظهور في أوروبا على شكل سباقات الخيل في مضامير خاصّة، وذلك مع صعود البورجوازية التي كانت تحلم بخلق تقاليد فرّجة تُماثل تقاليد الفروسية لدى النبلاء.

في القرن الثامن عشر بدأ السيرك يأخذ شكله الحديث وتطوّر في اتّجاهين مُتوازئين هما الاتّجاه الإيطاليّ والاتّجاه الإنجليزيّ، لكنّ أرضية تطوّره كانت فرنسا. فالإنجليزيّ فيليب آشلي Ph. Ashley يُعتبر مُبتكر السيرك الحديث في إنجلترا، لكنّه هاجر إلى فرنسا وخلّق هناك مركزاً لعروض تدريب الخيل، ثمّ أتى بعده في فترة الثورة الفرنسية الإيطاليّ أنطونيو فرانكوني A. Franconi وعائلته فاقسى نفس المدوّج الذي كان يملّكه آشلي وتابع نفس أسلوبه. أدخل أولاد فرانكوني ثمّ أحفاده العروض الإيمائية وبعض الفقرات البهلوانية والمسرحية التي تعتمد البراعة الجسدية، ومع ذلك ظلّ السيرك يَسرحاً للفروسية وبيّنت مهارات ركوب الخيل المُكوّن الأساسيّ فيه.

ظهرت بعد ذلك فرق مُتعلّدة تنافست فيما بينها ممّا أدّى إلى إغناء عروض السيرك وانتشارها بعد خروجهما من فرنسا إلى أنحاء أوروبا. فقد دخلت على هذه العروض عناصر جديدة منها ما هو على حُدود الخطر ويحوّل طابع الجِدّة الكاملة مثل فقرات البهلوانات

والشعور كان من الأمور الشائعة، وتدلّ بعض الوثائق القديمة أنّ مروضَ الفُرد كان يَجبُوب المَدَن والقرى في أغلب البلدان العربية منذ القرن الثاني عشر ويُقدّم فُقرات مُسلية مُقابل بضعة قُرُوش. كذلك فإنّ الكثير من مهارات السيرك مثل الحاوي وفُقرات السُحر والبهلوانيات وترويض الحيوانات كانت تُقدّم في الساحات العامة في المَغرب. أمّا المصريون فقد اشتهروا منذ القرن السادس عشر بفُقرات الهَرَم البشريّ التي صارت فيما بعد من أهمّ فُقرات التواؤن في عُروض السيرك الغربيّ.

في بداية هذا القرن عرّف السيرك الغربيّ انتشاراً في البلاد العربيّة مع جولات بعض الفرق مثل سيرك ميدرانو الإيطاليّ والسيرك النمساويّ اللذين قلّما عُروضهما في سورية وفلسطين في العشرينات. أمّا في مصر، فلم يقتصر الأمر على مشاهدة العُروض القادمة من الغرب وإنّما تأسست تقاليد سيرك محلّيّة، وتشكّلت فرق مُختصة تنقل فيها مفاتيح الهمّة ضمن العائلة (سيرك عاكف، وسيرك الحلو). وقد استثمرت هذه المهارات فيما بعد وبأشكال مُختلفة في السينما ومسارح المюзيك هول* (المُثَلّة نعيمة عاكف كانت في الأصل صاحبة سيرك قبل أن تنقل للعمل في السينما).

سينوغرافيا المَرض ونُزجِيّة التَلقّي:

يَتمّ عَرْض السيرك غالباً في خيمة تُشيد في الهواء الطلق. وتكون الخَلبة فيه على شكل مساحة واسعة دائريّة أو بيضويّة تُحيط بها المُدَرّجات المُخضّصة للجُمهور. وشكل الخَلبة المفتوح على أبعاد فضاء* الفُرجة يَسمح باستثمار كُلّ الأبعاد الأفقيّة والعموديّة للفضاء، ويتوجّه انتباه المُتفرّجين إلى الأعلى أو إلى

الأسفل يَتمّا لمكان تقديم الفُقرات ومّا يَخْلُق إمكانيّة تنوع الفُقرات وتبديل التجهيزات والأكسسوار* في المكان الذي لا يُراقبه الجُمهور. كذلك فإنّ فضاء الفُرجة هو فضاء في درجة الصُفر يُمكن أن يَتشكّل ويَتغيّر بشكل دائم، ويَسمح بالانتقال من حالة إلى أخرى يُعلن عنها بموسيقى مُعيّنة أو بإضاءة* خاصّة. هذه الخاصيّة، إضافة إلى غِيَاب السُتارة* ووجود الخَلبة على نفس مُستوى الجُمهور* تَسمح بخلق مُشاركة كبيرة بين المُتفرّج* وما يَراه.

وعَرْض السيرك الذي يَهدف إلى تسلية المُتفرّجين يَخْلُق مُنعة* من نوع خاص: فهناك أولاً مُنعة مُتأبّعة الأداء، وإضافة إليها فإنّ فُقرات المَهارة الجسديّة وترويض الحيوانات المُتفَرّسة تُثير لدى المُتفرّج شعوراً بالخوف والتوتّر والترقّب لا يَلبّث أن يَنحَلّ بعد لَحظات بالصُحجك الناجم عن فُقرات المَهَرّجين، أي أنّ العَرْض يَتوجّه إلى الجانب الانفعاليّ لدى الإنسان ويَخْلُق لديه نوعاً من التنفيس.

المَصرَح والسيرك:

استفاد المَصرَح من السيرك واستقى منه الكثير من عناصره، وذلك ضمن التوجّه الذي ظهر في بداية القرن العشرين لتفسير المَصرَح الغربيّ بتقاليد الفُرجة الشّعبيّة من خلال البحث عن أشكال مكانيّة تُخلّص المَصرَح من مَعوّقات الغَلبة الإيطاليّة*، وعن نوعيّة أداء أكثر حيويّة، وعن علاقه تَلقّي مُختلفة. فعلى صعيد المكان* نجد توجّهًا سينوغرافيًا (انظر هذه الكلمة) يَستعير من السيرك خَلبته الدائريّة وفضاءه المفتوح. وعلى صعيد الأداء* نجد توجّهًا نحو الاستفادة من البهلوان والاكروبات كنمُودج لمُمثّل مُختلِف، وهذا ما يَبدو في دَعَوات المُخرج

سيناريو في العصر الحديث في مجال السينما والتلفزيون حيث تدلّ على النصّ المكتوب الذي يستند عليه الإخراج* ويمكن أن يحتوي على تفاصيل تقنية تتعلق بطريقة تصوير العمل ونوعية اللقطات.

والسيناريو نصّ له طابع وظيفي. فهو لا يُنشر ولا يُطْلَع عليه سوى القائمين على العمل. وهو بكتاته واقتضاره على الخطوط الأساسية فقط يختلف عن النصّ المسرحي التقليدي الذي يأخذ منحى أدبياً نوعاً ما ويحتوي على تفاصيل أكثر دقة. لهذا السبب يفتح السيناريو المجال واسعاً أمام الارتجال* في المسرح لأنه يترك للممثل* حُرّيّة بناء الدور انطلاقاً من مُعطيات مُحَدّدة. ولذلك تجده غالباً في الأشكال الشعبية التي تُعطي للممثل هامشاً من الحُرّيّة ليتجاوب مع رُود أفعال الجمهور*.

استُخدمت كلمة سيناريو في البداية في الكوميديا ديلارات* الإيطالية حيث كانت تسمّى لنصّ مكتوب كان يُعلّق في الكواليس* ليُطلّع عليه المُمثّلون قبل دخولهم إلى الخشبة. يُعرّض هذا النصّ مُحطّط العمل ويحتوي على ملاحظات مُرتبة مُشهُداً بمشهد حول مسار وتطوّر الحدث الدرامي. بذلك يقترب السيناريو كثيراً من الكانفاه* التي تُحدّد نقاط الارتكاز بالنسبة للمُمثّل الذي يَرتجل دوره ارتجالاً، ومن المُخطّط السُرّي للحدث *Argument* الذي يُرافق السيناريو ويكون أكثر إيجازاً.

واستخدام السيناريو ليس قصراً على الكوميديا ديلارات فقط، فقد عُرف أيضاً في عروض الرُحويّات* وفي المسرح الإسباني، وفي المسرح الإليزابيثي حيث كانت تُستخدم وثيقة تُسمّى Platt تحتوي على تعليمات تقنية مُوجّهة من مُدير الفرقة لأعضائها تُحدّد دخول وخروج

الروسي فيسلفولد ميبيرخولد V. Meyerhold (١٨٧٤-١٩٤٠) ودعاة المسرح المُستقبلي وحركة الباهاموس Bauhaus الألمانية (انظر المُستقبل، القمارة المسرحية).

من جانب آخر، شكّل السيرك بأعرافه وتقاليد مصدر إلهام للكُتّاب المسرحيين. فقد كَتَب الروسي فلاديمير ماياكوفسكي V. Maiakovski (١٨٩٣-١٩٣٠) من وحي السيرك عدداً كبيراً من المسرحيّات والاسكتشات الساخرة يلعب الأدوار فيها مُهرّجون وأكروبيات منها مسرحيّة *Mystère Bouffe* (١٩١٨)، كما أنّ الفرنسي جان كوكو J. Cocteau (١٨٨٩-١٩٦٣) استلهم من السيرك الكثير من العناصر في مسرحيّة «استعراض».

لا زال السيرك في يومنا هذا مصدر إلهام للمُخرجين الذين بنّوا عروضهم على شكل أداء المُهرّج* وأسلوبه. من هؤلاء الإيطاليّ داريو فو D. Fo (١٩٢٦-) والفرنسيّة أريان منوشكين A. Mnouchkine (١٩٣٩-) التي قدّمت مع فرقة مسرح الشمس مسرحيّة «المُهرّجين» واستمرت يقنيّات المُهرّج كنوع من الارتجال* لتحضير عروض هذه الفرقة، والفرنسيّ جيروم سافاري J. Savary (١٩٤٢-) الذي شكّل في فرنسا فرقة أطلق عليها اسم «السيرك السُحريّ الكبير وحيواناته الحزينة» قدّمت عروضاً تستوحي من السيرك بُنيته. انظر: المُهرّج، الميوزيك هول.

Script

■ السيناريو

Scénario

كلمة إيطالية تُستخدم كما هي في أغلب لغات العالم وأصولها من كلمة اليونانية skênē التي تعني خشبة المسرح. شاع استخدام كلمة

معرفة بالرسم والعمارة (الصور والألوان والأشكال والحجوم) والتقنيات المستخدمة في المسرح (الإضاءة وهندسة الصوت) إضافة إلى القدرة على تحليل العمل لتجسيده. تُعنى السينوغرافيا بتنظيم الفضاء المسرحي لكل النواحي بدءاً من المساهمة في تصميم العمارة المسرحية إلى جانب المهندس المعماري، وتصميم مكان العرض بشكل عام انطلاقاً من الرؤية الدرامية والتأثير المُفترض على المُشوّج، إلى تصميم وتنفيذ الديكور وما يتعلّق به في عرض مُعيّن.

كانت الكلمة اليونانية Skēnographia تعني في القرن الخامس قبل الميلاد فنّ تزيين واجهة الجزء المُخصّص للتمثيل Skēnē بعوارض مرسومة تُمثل مناظر طبيعية أو معمارية تدلّ على مكان الحدث. أخذت الكلمة فيما بعد معاني متعدّدة حسب العصور، وانزلق المعنى من مجال المسرح إلى مجاليّ العمارة والرسم ليُعود إلى مجال المسرح من جديد. ففي عصر النهضة في إيطاليا كانت كلمة سينوغرافيا تدلّ على المنظور، وهو أحد الرسوم الثلاثة التي كانت تُقدّم للبناء قبل أن يُشرع في البناء إلى جانب المسقط والواجهات، أي أنّ السينوغرافيا كانت من مفردات العمارة. ولما صار تحقيق المنظور هو الأساس في تصميم الديكور المسرحي في عصر النهضة والقرن السابع عشر، صارت كلمة سينوغرافيا تدلّ على فنّ تحقيق المنظور بالرسم في ديكور المسرح واستُبدلت بعد ذلك تدريجياً بكلمة ديكور.

في العصر الحديث صارت السينوغرافيا اختصاصاً أوسع من اختصاص الديكور. فمجال الديكور هو ما يوجد على خشبة حَضْرًا، في حين أنّ السينوغرافيا تقوم على بحث علاقة

المُمثلين وتوثقت استعمال الأكسسوارات وإدخالها على الخشبة دون أن تكون أساساً للارتجال كما في سيناريو الكوميديا ديلارته.

في المسرح الحديث، وضمن التوجّه نحو تقليص دور الكلمة أو الجوار في المسرح لصالح الفرض ومُكوّناته، وضمن الرغبة لإعطاء دور أكبر للارتجال المُمثل بناءً على ردود أفعال الجمهور، صارت هناك عودة لاستخدام السيناريو كبديل عن النصّ الأدبي، وهذا ما نراه في بعض أشكال المسرح التجريبيّ والمسرح التحريضيّ وفي العروض التي تُقدّم على الهاينغ، وكذلك في العروض التي يُقلّص فيها دور الكلمة إلى الحدّ الأدنى لإبراز الصورة الترمّية والحركة كما في عروض فرقة خبز ودُسي Bread and Puppet (انظر عروض الدُسي)، وفي بعض العروض الأولى للمخرج الأمريكي روبرت ويلسون R. Wilson (١٩٤١-)، وعلى الأخصّ رسالة إلى الملكة فكتوريا ونظرة الأصمّ.

انظر: الكاشاف، الكوميديا ديلارته.

■ السينوغرافيا Scenography

Scénographie

كلمة تُستخدَم اليوم في كلّ اللغات بلفظها المُستمدّ من الكلمة اليونانية Skēnographia المنحوتة من Skēne = الخشبة، وgraphikos = تمثيل الشيء بخطوط وعلامات. في اللغة الإنجليزية يُستعمل إضافة إلى كلمة سينوغرافيا تعبير Set Design أي تصميم الخشبة. والسينوغرافيا بالمعنى الحديث للكلمة هي فنّ تشكيل فضاء العرض والصورة المشهوية في المسرح والأوبرا والباليه والسيرك وغيرها من المجالات. وهي نشاط إبداعيّ فنّيّ يقرّض

الانسجام في أسلوب العمل ككل، ويتصّب عمله على معالجة الفضاء المسرحي بكلّ أبعاده (داخل/خارج) ومكوّناته (إضاءة وأكسوار من جهة، والتكوين من خلال الخطوط والكتل والفراغات والشكل واللون والعلمس من جهة أخرى).

ولئن كان ديكور المسرح في الماضي يقوم على استثمار إمكانيّات الرسم في تحقيق الإيهام* فإنّ السينوغرافيا اليوم قامت على استثمار الفضاء المسرحي كفراغ من أجل إعطاء المسرح بُعداً شعرياً. من هذه المنطلق استثمر المخرج الروسي فيسغولود مييرخولد V. Meyerhold (١٨٧٤-١٩٤٠) النظرية البنائية* التي تقوم على تناغم الخطوط الأفقيّة والعموديّة في فراغ الخشبة للتوصّل إلى شكل عرض يقوم على رفض الإيهام. كذلك فإنّ الروسيّ ألكسندر تايروف A. Tairov (١٨٨٥-١٩٥٠) في تعاونه مع الرّسامين في المسرح، فتح الباب أمام توجّه جديد تجلّى في ألمانيا بأعمال القسم المسرحي من مدرسة الباهواوس Bauhaus الذي طوّر التجريب حول العلاقة بين الألوان والأشكال. وقد كان لهذا التوجّه دوره في تطوير النظرة إلى سينوغرافيا المسرح.

من أهم الأسماء التي لعمت في عالم سينوغرافيا المسرح المهندس المعماريّ الألمانيّ والتر غروبيوس W. Gropius (١٨٨٣-١٩٦٩) مؤسس مدرسة الباهواوس Bauhaus، وهو الذي وضع تصاميم لمسرح يكون نموذجاً للمسرح الشامل* وعمل إلى جانب المخرج الألمانيّ أروين بيسكاتور E. Piscator (١٨٩٣-١٩٦٦). كذلك اشتهر السينوغراف التشيكي جوزيف سڤوبودا J. Svoboda (١٩٢٠-١٩٩٣) الذي أسس فرقة «لاتيرنا ماجيكا» في براغ وقام

الإنسان (الممثل* والمُتفرّج*) بالفضاء المسرحي، وعلاقة كلّ العناصر المسرحيّة بعضها بعضاً بما فيها الخشبة* والصالة*. وقد تركزت البحوث السينوغرافيّة المعاصرة على علاقة الفرّجة وتطوّرها عبر التاريخ (سينوغرافيا مسرح القرون الوسطى أو المسرح الإليزابيثي أو الغلبة الإيطالية*).

يُمكن التمييز اليوم بين مجالين للسينوغرافيا المسرحيّة.

١- سينوغرافيا التّصيّات، ويتركّز مجالها على دراسة وتصميم واقتراح كلّ ما له علاقة بالمكان* المسرحي. ويُمكن أن يكون السينوغراف في هذه الحالة مُهندماً معمارياً يتصّب عمله على:

- تحديد قيّامات الخشبة وحجمها نسبة إلى الصالة انطلاقاً من نوعيّة العروض (مسرح، باليه، أوبرا الخ).

- تصميم العلاقة بين الصالة والخشبة معمارياً وتقنيّاً (شروط الرؤية وهندسة الصوت Acoustique) واختيار نوعيّة التجهيزات الصوتيّة والصوئيّة.

- حساب قدرة الصالة على استيعاب عدد مُعيّن من المُتفرّجين والقدرة على إخلاء الصالة ضمن شروط السلامة.

- تصميم أماكن التّخديم المُلتخفة بالمسرح والأماكن المُختصّة للمُتلّين والعاملين*.

٢- سينوغرافيا الديكور:

وهي أقرب إلى ضلَب العمليّة المسرحيّة ويتركّز مجالها على تصميم الديكور، وفي كثير من الأحيان تصميم الرّئي* المسرحيّ والأكسوار* والأقمعة والمؤثّرات الخاصّة من إضاءة ومؤثّرات سمعيّة*. يعمل سينوغراف الديكور إلى جانب المخرج* لكي يتحقّق

مع التطور الملحوظ في مجال التَقْنِيَّات صارت السينوغرافيا مجالاً إبداعياً يُكرَّس التَقْنِيَّات المُتَطَوِّرة لصالح الفنِّ، فالكثير من العُرُوض المُعاصرة صارت تقوم على الإيهام بالمكان من خلال الصوت والإضاءة (ديكور ضوئيّ وسَمْعِيّ) وعلى استخدام الليزر، وعلى تحقيق صُور مُجسَّمة بدون استخدام شاشات. في السنوات الأخيرة اتَّسع مَحال السينوغرافيا بحيث تَجاوز نطاق المسرح إلى ما هو تصميم الفَراغ وشكل استخدامه في المَعَارض والمَتاحف والعُرُوض المُبهرة والاحتفالات الجماهيرية مثل افتتاح الأولمبياد على سبيل المثال.

في العالم العربيّ ما زالت السينوغرافيا كاختصاص مُستقلّ مَعماريّ وتَقْنِيّ له عَلاقة بالمسرح في حُطُواتها الأولى بل وتكاد تكون مجهولة.

في لبنان يَبرِز اسم غازي قهوجي (١٩٤٣-) الذي عمل في تصميم الديكور لفرقة الأخوين الرجباني، وغيرهم من المُخرجين، وفي المغرب الفَنان التشكيلي محمد الإدريسي الذي تأثّر بالفنّ اليابانيّ والصينيّ القديم وركّز أعماله على حركة الجسد في الفَراغ، وفي تونس عماد جمعة الذي حصل على جوائز عالمية. انظر: الديكور، المنظور، الرّسم والمَسْرَح.

باستخدام العُرُوض السينمائية كعُنصر دراميّ على الخَشبة، والسينوغراف البولونيّ جوزيف شايّنا J. Szajna (١٩٢٢-) الذي أدار مستوديو «المسرح» في كراكوفيا وتركّز عمله على التَّبعد التصويريّ والعناصر المَركِبة التي تُتولَّد من مُفردات اللغة التشكيليّة في المسرح، والمصريّ رودّي صابونجي الذي يَبرِز اسمه في يومنا هذا في مَجال تصميم سينوغرافيا العُرُوض لكثير من المُخرجين المُعاصرين في أوروبا.

في يومنا هذا صار التعاون بين المُخرج والسينوغراف أساس تصميم وتنفيذ العُرُض المسرحيّة، بحيث يُتابع السينوغراف التحضير للعمل بمراحله كافة منذ قِراءة النصّ وحتى تنفيذه. وهناك تعاون وثيق ودائم بين بعض المُخرجين والسينوغرافيين مثل المُخرج الفرنسي روجيه بلانشون R. Planchon (١٩٣١-) مع السينوغراف الفرنسي رونيه أليو R. Allio (١٩٢٤-) والمُخرج الفرنسيّ أنطوان فيتييز A. Vitez (١٩٣٠-١٩٩٠) مع السينوغراف اليونانيّ يانيس كوكوس Y. Kokkos (١٩٤٤-). تَحول بعض السينوغرافيين العاملين في المسرح إلى الإخراج* مثل يانيس كوكوس، كما أنّ بعض المُخرجين يقومون بتصميم سينوغرافيا عُروضهم الخاصّة مثل الأميركيّ روبرت ويلسون R. Wilson (١٩٤٤-).

ش

الشوارع خارج المَعْبَد. كذلك كان الأمر بالنسبة للمُمَثِّلِينَ الإيمائيين والمُمَثِّلِينَ الجوالين *Jongleurs* في الحضارة الرومانية وفي القرون الوسطى في أوروبا، ولعروض مسرح الأسواق* وعروض الكوميديا ديلارته* والمسرح الجوال* وكل أشكال الفُرجة* الشعبية في الساحات العامة.

في بدايات القرن العشرين ومع إعادة النظر بوظيفة المسرح في علاقته بالجمهور، اعتُبرت صيغة مسرح الشارع وسيلة هامة لتحقيق علاقة الفُرجة الحيوية هذه. وفي السَّينات من هذا القرن ظهرت تجارب استندت إلى التقاليد المسرحية الموجودة في التراث الشعبي، وانطلقت من الرغبة في خرق أشكال العروض التقليدية التي تدور داخل العمارة المسرحية والتي تقتصر وجود جمهور محدّد يذهب إلى المسرح. وقد هدفت هذه التجارب إلى إعطاء المسرح دفعةً جديدًا من خلال تطوير شكله الفني والتعامل معه كظاهرة اجتماعية مدنيّة، وإلى توسيع شرائح الجمهور. لذلك نجد أنّ هذه الصيغة المسرحية ارتبطت بصيغ مسرحية أخرى تهدف إلى تغيير وظيفة المسرح في المجتمع مثل المسرح السياسي* والمسرح الشعبي* والمسرح التحريضي*.

تنوّعت تجارب مسرح الشارع وانتشرت في أوروبا وأمريكا وفي العالم الثالث وقُدّمت عروضًا كسّرت كلّ أعراف* المسرح التقليدي،

■ الشارع (مَسْرَح-) Street Theatre

Théâtre dans la Rue

تسمية تُطلق على عروض مسرحية تجري خارج العمارة المسرحية* في الساحات العامة وفي الشوارع.

وخصوصية مسرح الشارع تكمن في أنّه يخلُق علاقة فُرجة لها طابع حيويّ يكون التلقّي فيها مختلفًا عن علاقة التلقّي التقليدية. فالعرض الذي يجري في الشارع كمكان مفتوح مُقْطَع من الحياة اليومية لا يسعى بالضرورة إلى تحقيق الإيهام* وإنما إلى مشاركة المُتفرِّج*.

يُمكن أن تغيّب العنْشَة* في مسرح الشارع أو تكون مجرد نِصْبة مُرتجلة، لكن في كلّ الأحوال يظلّ هناك حيّز مكانيّ يرسمه الأداء* هو حيّز اللّعب *Aire de jeu*. كذلك يغيّب الديكور* الذي يُشكّل في المسرح التقليديّ القالب الإيهاميّ لأداء المُمثّل، ويُستبدل بأكسسوار* يتلاءم مع نوعية أداء تُبرز المسرحية* وتُجمل من المُمثّل* العامل الأساسيّ للعرض، فيكون توجّهه للجمهور أكثر مباشرة. كذلك فإنّ الجمهور* في هذا المسرح مُختلف لأنّه عبارة عن تجمّع عشوائيٍّ للعامة، أي أنّه مسرح يذهب إلى جمهوره وليس العكس.

وظاهرة مسرح الشارع ظاهرة قديمة لأنّ عروض المُمثّل اليونانيّ ثيسبيس *Thespis* (٥٢٥-٤٥٦ ق.م) في القرن السادس ق.م التي سبقت مرحلة المسابقات التراجيكية كانت تتمّ في

تُستخدم بالعربية أيضًا تسمية «كاراكتر»، وهي مأخوذة من الإنجليزية *Character* التي تعني بمعناها العام الطّبع أو الصّفة.

أما كلمة *Personnage* الفرنسية فمأخوذة من اللاتينية *Persona* التي تعني القناع، وهي بدورها ترجمة لكلمة يونانية تعني الدّور الذي كان يؤدّيهِ المُمثّل* عندما يضع القناع* الخاصّ به. ذلك أنّ المُمثّل الواحد كان يؤدّي عدّة أدوار بتبديل الأقنعة في نفس العمل. وهذا التقليد الذي استمرّ من الكوميديا* اللاتينية حتى الكوميديا ديلارته* في إيطاليا يُبرّر وجود تسمية «القناع» *Masque* التي تُطلّق على الشخصيات النمطية* فيها. فيما بعد توسّع معنى كلمة *Personnage* ليدلّ على الشخصية المسرحية والرواية ككيان متكامل يُشبه الشخص الحقيقي.

بالمقابل، صارت تسمية شخصيّة تُطلّق على أيّ شخص في المجتمع يُشكّل حالة مُتميّزة (الشخصيات السياسية والأدبية والاجتماعية).

- تُستعمل كلمة التشخيص في اللّغة العربية للدلالة على أداء دور شخصيّة ما، أي التمثيل بالمعنى العام. أما كلمة *Personnification* فمُشتقة من اليونانية *Prosôpon* التي تعني الوجه أو الشخص. وكانت تعني بالأساس تجسيد الأفكار المُجرّدة وتصويرها على شكل أشخاص ثمّ صارت تدلّ على التمثيل.

- والشخصيّة كائن من ابتكار الخيال يكون له دور أو فعل ما في كلّ الأنواع الأدبية والفنية التي تقوم على المُحاكاة* مثل الملوحة والرواية والمسرح والفيلم السينمائي والدراما التلفزيونية* والدراما الإذاعية*.

وللشخصيّة في المسرح خصوصيّة تكمن في كونها تتحوّل من عنصر مُجرّد إلى عنصر ملموس عندما تتجسّد بشكل حيّ على الخشبة من خلال

ولذلك أخذت تسميات منها تسمية المسرح الطليعي* في أوروبا ومسرح المُداخلَة *Théâtre d'intervention* في الولايات المُتحدة ودول أمريكا اللاتينية، والمسرح المُغاير* في إنجلترا، وكلّ الصّيغ التي خُرجت عن نطاق المسرح التقليدي والتجاري وعن نطاق المؤسسة مثل *Off Broadway* في أمريكا.

من أهمّ الفِرَق التي استندت إلى صيغة مسرح الشارع وتقاليد الفرجة فيه في يومنا هذا فرقة خُبز ودُمى *Bread and Puppet*، وفرقة سان فرانسيسكو الإيمائية *San Francisco Mime Troup* في أمريكا، وفرقة السيرك السحري *Magic Circus* في فرنسا، وغروض الإيطالي أوجينيو باربا *E.Barba* (١٩٣٦-) التجريبية في الشوارع والساحات.

من جهة أخرى، وعلى الصعيد العملي، بدت غروض مسرح الشارع التي صارت تُقدّم في ساحات المُدن على هامش المهرجانات* المسرحيّة صيغة ملائمة لفرق تسرح الهواة* التي لا تملك مكان عرض تُقدّم فيه.

انظر: الشّعبي (المسرح-)، الأسواق (مسرح-)، الجوّال (المسرح-).

■ الشانسونييه Chansonniers

Chansonniers

انظر: عرض المُنوعات.

■ الشّخصيّة Character

Personnage

كلمة «شخصيّة» في اللغة العربية مُستحدثة وقد أخذت من كلمة الشّخص التي تعني «سواد الإنسان وغيره تراء من بُعد، أي أنّها تعني السمات العامّة فقط. وقد جرّت العادة في مجال المسرح أن

من كونها تمثل فرداً معيناً. كذلك تمّ الاقتراب في تلك المرحلة أكثر فأكثر من الحياة اليومية وصولاً إلى تصوير الفرد، وبذلك صارت الشخصية تحول صفات خاصة كثيرة تقرّبها من الشخص العادي (المظهر الخارجي، العمر إلخ)، بل وأدخلت على الأعمال المسرحية عوامل اجتماعية نفسية لتفسير تصرف الشخصية، وهذا ما نلاحظه في كتابات الألماني غوتولد ليسنغ G. Lessing (١٧٢٩-١٧٨١) والفرنسيين دونيز ديدرو D. Diderot (١٧١٣-١٧٨٤) وبيير بومارشيه P. Beaumarchais (١٧٣٢-١٧٩٩) وغيرهم. كذلك ظهرت محاولات لتحقيق أكبر قدر من الإيهام من خلال توضيح الشخصية في وسط اجتماعي يتمّ تصويره على الخشبة عبر الديكور* والرؤي* المسرحي، فصار المشهد المسرحي يرسم الحياة اليومية بحيث يتعرّف المتفرّج من خلاله على نفسه مباشرة. وكان لذلك تأثيره على تطوّر شكل الأداء*.

في القرن التاسع عشر وصلت الشخصية/الفرد إلى حدّها الأقصى في الدراما* والميلودراما* وفي أعمال المدرسة الطليعية* في المسرح حيث صارت الشخصية صورة طبق الأصل للشخص، وصار فعلها يُفسّر بالظرف الاجتماعي الذي تعيش فيه وب عوامل أخرى وبث الوراثة والتكوين الفيزيولوجي والنفس.

اعتباراً من بدايات القرن العشرين، عرف المسرح الحديث توجّهاً نحو إعادة النظر في كلّ مبدأ المُحاكاة في الفن بشكل عامّ، وتطوّرت هذه الفكرة في اتجاهات جمالية وبث الرزمية* والتعبيرية* والسريالية*. أدى ذلك إلى الابتعاد عن النظرة السائدة إلى الشخصية كشخص يُمكن تفسير أفعاله وتبريرها، وإلى كسر وحدة وتماسك الشخصية من خلال تفكيك فعلها وتفكيك

جسد المُمثل وأدائه. كذلك تميّز الشخصية في المسرح وفي كلّ الفنون الدرامية عن الشخصية الروائية في كونها تُعزّ عن نفسها مباشرة من خلال الجوار* والمونولوج* والحركة* دون تدخّل وسيط هو الكاتب أو الراوي.

ظهور الشخصية في المسرح وتطوّرها:

في بداية المسرح اليوناني كان الجوار يتمّ بين الجوقة* ورئيس الجوقة الذي يُشكّل الصوت الإفرادي الوحيد. مع أسخيلوس Eschyle (٥٢٥-٤٥٦ ق.م) دخل دور آخر مُحاور أطلق عليه اسم Protagoniste وهي كلمة تعني المُمثل الأوّل، ثمّ صارت تعني فيما بعد الشخصية الأساسية في الحدث. في تطوّر لاحق رفع سوفوكليس Sophocle (٤٩٥-٤٠٥ ق.م) عدد الأدوار المُحاورة إلى ثلاثة، وهذا ما أدى إلى ظهور الجوار بشكله المتكامل في المسرح. بالمقابل لم يكن هناك تطابق بين عدد المُمثلين والأدوار لأنّ المُمثل كان يؤدّي عدّة أدوار يُحدّد كلّ منها القناع المُستخدّم، وبالتالي لم يكن هناك ارتباط بين المُمثل والشخصية.

في تطوّر لاحق صار المُمثل الواحد يختصّ بدور مُعيّن في المسرح الذي يعتمد الشخصيات النمطية، ولم يظهر مفهوم الشخصية بمعناه الحديث في المسرح الغربي إلّا اعتباراً من القرن السابع عشر عندما تمّ التمييز بين المُمثل والدور الذي يؤدّيه، ثمّ في القرن الثامن عشر مع صعود البورجوازية وتطوّر النزعة الفردية.

تُعتبر هذه الفترة العصر الذهبي للشخصية في المسرح وفي الرواية: فانطلاقاً من الرغبة في تحقيق مُشابهة الحقيقة في المسرح، تمّ الابتعاد عن الشخصية المُؤسّلية التي كانت تُمثّل نموذجاً مُستمدّاً من النماذج الجماعية (انظروا البكل) أكثر

مُسرحي صفات تختلف عن صفاتها في عَرْض آخر حين يُجسدها مُمثل آخَر.

الشَّخصية بين الفعل والصفة:

تتكوّن الشخصية في المسرح من خلال أفعالها وخطابها ومُجمل الصفات التي تحمّلها. وهناك دائماً علاقة جدلية بين فعل الشخصية وصفاتها تلعب دوراً هاماً في تحديد نوعية الشخصية. وحين ينبغي الفعل يكون الأمر ذا دلالة، وهذا ما نجده في مسرحية «هاملت» للإنجليزي وليام شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦) حيث تتحدّد صفات هاملت من ثرؤده وعجزه عن الفعل. وكذلك الأمر حين تطفئ الصفة على الفعل وهذا ما نجده في شخصية كاره البشر في مسرحية الفرنسي موليير Molière (١٦٢٢-١٦٧٣) التي تجوّل نفس العنوان.

- ميّز أرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢ ق.م) في تحليله للمسرح اليوناني بين فعل الشخصية وصفتها وربّك بينهما. لكنّه أعطى الأوليّة لفعل الشخصية الذي هو محاكاة لفعل الإنسان، واعتبر أنّ التعرف على صفة الشخصية يَتَم من خلال أفعالها ضمن المواقف الدرامية الصّراعية في المسرحية. وهذه النظرة إلى الشخصية لها علاقة مباشرة بثنية التراجيديا اليونانية حيث تغيب العوامل النفسية عند الشخصيات ويُطرح فعلها كخيار، ويكون هذا الفعل المُحرّك الأساسي للحدث. مع تَطوّر المسرح صارت الدوافع النفسية والصفات تلعب دورها في تحديد فعل الشخصية، وهذا ما نجده في التراجيليا الكلاسيكية الفرنسية (صفات فيدرا تؤثر على فعلها في مسرحية الفرنسي جان راسين

العلاقة بينها وبين الظروف المُحيطة بها ممّا جعلها تُقدّر ثباتها كصورة عن الإنسان وتبدو كشيء قابل للتشكيل. وهذا ما نجده بشكل واضح في أعمال الألماني برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) وعلى الأخص مسرحية «رجل برجل» التي تُعالج التحوّلات المستويّة لشخصية غالي غاي. كذلك طُرحت الشخصية كشكل فارغ لا يَدُلّ على مضمون مُحدّد وثابت وهذا ما نجده في مسرح الميث بشكل عام، وعلى الأخص في مسرحية «المُغنية الضّلعاء» للروماني يوجين يونسكو E. Ionesco (١٩١٢-١٩٩٣)، وفي مسرحية «الأستاذ تاران» للفرنسي آرثور آدموف A. Adamov (١٩٠٨-١٩٧٠) حيث يتحوّل الاسم الذي يَدُلّ عادة على الهوية إلى تسمية فارغة لا تُسمع بالتمايز ولا بالتعرّف، وفي مسرحية «بانتظار غودو» للإيرلندي صموئيل بيكيت S. Beckett (١٩٠٦-١٩٨٩) حيث تُجترّ الشخصية ماضياً ولا يطرأ عليها أيّ تحوّل.

هذه الخلخلة في ثبات الشخصية ترافقت مع ظهور توجّه نقدي لاعتبار الشخصية عنصراً بُنيوياً يُمكن تفكيكه (البُنيوية)*، ولا اعتبارها أيضاً علامة تتحدّد عبر مُكوّنات مثل خطابها وخطاب بقيّة الشخصيات عنها، وعبر علاقاتها بقيّة العناصر الدرامية مثل الفضاء والأغراض الخ. ولهذه الشخصية/ العلامة وظيفة إرجاعية تُعيد إلى شخص ما في العالم، وهذا ما يُسمع للمُتلقي بالتعرّف عليها (السميولوجيا)*.

إلا أنّ هذه النظرة الجديدة لم تُبيل إلى حدّ النفي الكامل لوجود الشخصية كعنصر أساسي في المسرح، فهي وإن اعتُبرت علامة إلاّ أنّها تتجسّد على شكل كائن إنساني من خلال جسد المُمثل ممّا يُعطى للشخصية في كُلّ عَرْض

كانت هذه الصفات صفات عامة تجعل من فعل الشخصية شيئاً معروفاً مسبقاً، تُسمى الشخصية دوراً (دور الخادم، دور الأب العاشق إلخ)، أو تُسمى شخصية نمطية كما هو الحال في الكوميديا ديلارته وفي الكوميديا بشكل عام (انظر الشخصية النمطية، الدور).

الشخصية والممثل:

لا تكتمل الشخصية المسرحية إلا حين تتجسد فعلياً من خلال أداء الممثل. والفرق كبير بين الشخصية كما يتخيلها القارئ من خلال النص وبينها حين يؤديها ممثل ما على خشبة فيضفي عليها من صفاته الفردية كإنسان ما يعطيها أبعاداً خاصة. كذلك فإن نوعية الشخصية وطريقة تصويرها في النص تؤثر تأثيراً كبيراً على نوعية الأداء. ففي المسرح اليوناني كانت الشخصيات أدواراً يؤدي الممثل الواحد عدداً منها بتغيير القناع الذي يضعه على وجهه دون الحاجة لأن يتقمصها. وفي المسرح الشرقي يتجسد أداء الممثل بطبيعة الشخصيات المؤسسية والمنمطة. وفي العصر الحديث، مع تطور الشخصية التي أصبحت في تصويرها قريبة من الكائن الحي، صار الأداء مختلفاً نوعياً يقوم على تقمص الشخصية (انظر أداء الممثل).

الشخصية الرئيسية والشخصية الثانوية:

في التراجيديات اليونانية التي قامت على مفهوم البطل، كان هناك فضل كامل بين الشخصيات الرئيسية ونوعية أخرى من الشخصيات منها الشخصية الجماعية التي تمثلها الجوقة، ومنها الشخصيات الثانوية التي يتجسد وجودها كضرورة درامية بمحكم وظيفتها المحددة في الحدث مثل شخصية الرسول والراعي والثريّة. مع انحسار

J. Racine (١٦٣٩-١٦٩٩)، وفي المسرح الإليزابيثي (غيره عطيل وتأثيرها على مجرى الأحداث في مسرحية شكسبير) وفي الدراما والميلودراما حيث دخلت على الشخصية إضافة إلى الصفات دوافع تتعلق بالوضع والوسط الاجتماعي.

- السمة العامة للكوميديا* ولكل الأشكال المسرحية الشعبية هي أنّ الصفة الغالبة للشخصية غالباً ما تؤثر على فعلها وتحدده (بغل هارباغون في مسرحية البخيل لموليير هو الذي يتحكم بأفعاله في الحدث، وفي الكوميديا ديلارته طمع أركانان يتحكم بكل تصرفاته).

- ذهبت الدراسات الحديثة، وعلى الأخص تلك التي اهتمت ببنية السرد* وتحليل وضع الشخصية في البناء السردى (الرواية والقصة والحكاية والمسرح إلخ)، إلى ما هو أبعد من التمييز بين الشخصية كمجموعة من الصفات وبين الشخصية كفعل. فقد صار يتم التمييز بين الشخصية وبين القوة الفاعلة *Actants* التي تتوضع في البنية العميقة *Structure profonde* للنص، ويمكن أن تكون قوة مجردة أو تتجسد على شكل شخصية، وبين ممثل القوة الفاعلة *Acteur* أو ما يجسدها عبر الصفات في البنية السطحية *Structure de surface* للنص (انظر نموذج القوى الفاعلة، البنيوية والمسرح).

في المسرح، يمكن أن تتواجد الشخصية ضمن البنية السطحية وضمن البنية العميقة للنص، فهي يمكن أن تكون قوة فاعلة تتوضع في البنية العميقة عندما يكون لها دورها في الفعل المسرحي، كما يمكن أن تكون في نفس الوقت ممثلاً للقوة الفاعلة عندما تتوضع في البنية السطحية عبر الصفات التي تحملها. وفي حال

أطلق على الشخصيات التي تحيل هذا الجُده اسم الشخصيات المجازية *Allégorie*. وتصوير المفاهيم المجردة بشخصيات مجازية أسلوب معروف في النحت وفي الأدب إذ نجد مثلاً عليه في كتاب «ربع الكتاب» للمؤلف الفرنسي فرانسوا رابليه *F. Rabelais* (١٤٩٤-١٥٥٣)، وفي مسرحيات القرون الوسطى وعلى الأخص عروض الأخلاقيات*.

الشخصية النمطية:

(انظر هذه الكلمة).

الدور:

(انظر هذه الكلمة).

انظر: الشخصية النمطية، الدور، الخادم والخادمة، المهرج، نموذج القوى الفاعلة.

■ الشخصية النمطية Type

Type

هي شخصية* تقتصر إلى ما هو خاص وفرادى وتتمتع بصفات محددة تطرح في عموميتها، وهذا ما يسمح بالتعرف عليها بشكل مباشر وقيل أن تبدأ بالتصرف ضمن الحدث.

لا تعرف الشخصية النمطية أي تحول أو تغير لافتقارها إلى الكثافة الإنسانية النفسية التي يمكن أن نجدها في الشخصية المسرحية. وهي تحافظ على ملامحها طوال الحدث مما يؤثر على طبيعة نعلها. نتيجة لذلك، غالباً ما يأخذ العمل الذي تكثر فيه الشخصيات النمطية طابع الحكمة* المنمطة، كما هو الحال في الكوميديا ديلاطة*.

من العوامل التي لعبت دورها في تشكيل الشخصيات النمطية في المسرح التقليد الذي

دور الجوقة في المسرح الغربي، انتقل دورها إلى هذه الشخصيات الثانوية، وهذا ما نجده بشكل واضح في الوظيفة الدرامية لكاتب الأسرار*. مع تطور المسرح ازداد عدد الشخصيات الثانوية وصار هناك عدد كبير من الشخصيات الصامتة مثل الخوَّاس والخدم أطلق عليها اسم كومبارس*.

وفي حين كانت الشخصيات تعتبر ثانوية لأن دورها الدرامي أقل أهمية من دور البطل، ولأنها تنتمي إلى وسط اجتماعي أدنى من وسط شخصيات التراجيديا التي هي من الملوك والطبقة الأرستقراطية، يتغير المفهوم تماماً في الكوميديا وفي الأنواع* المسرحية ذات الطابع الخليط كمسرح الباروك* وكذلك في كل الأشكال المسرحية الشعبية التي استمدت من تقاليد الاحتفال* والكرتال* إذ لا يمكن اعتبار الخادم* والمهرج* والمجنون شخصيات ثانوية في هذه الأشكال كما هو الأمر حين تظهر في التراجيديا مثلاً.

مع تطور الأعراف الاجتماعية والقواعد* المسرحية وظهور أنواع مسرحية جديدة (الدراما والميلودراما)، لم يعد هناك فصل واضح بين الشخصيات الرئيسية والشخصيات الثانوية إذ دخلت على المسرح شخصيات تنتمي إلى فئات اجتماعية متنوعة، وصار الخادم محوراً لكثير من الأعمال، وهذا ما نجده مثلاً في مسرحية زواج فيغارو لبومارشيه حيث يكون الخادم فيغارو محور الحدث برؤيته.

الشخصية المجازية:

التشخيص المجازي هو طرح مفاهيم مجردة على شكل شخصيات لها ملامح أو أسماء توحى بهذه المفاهيم (وفاء، جشع، موت الخ) وقد

دبلارته التي كان يُطلق عليها في البداية اسم الأفنة ثُمَّ تحوّلت إلى شخصيات نمطية. وفي الحالتين تحول الشخصيات النمطية نوعاً من الأسلية* والتجريد.

تكثر الشخصيات النمطية في الأنواع* المسرحية التي تهدف إلى النقد الاجتماعي أو إلى الإضحاك من خلال تضخيم الصفة بشكل كاريكاتوري، لذلك نجدها في الكوميديا* والغازس* (المهزلة) والبلودراما*. وغالباً ما تُشكّل الشخصيات النمطية في المسرحية ثنائيات تبرز الثيوب من خلال التناقض (البخل # الكرم، القوي # الضعيف، الأبله # الفطن).

عرف المسرح العربي منذ البدايات الكثير من الشخصيات النمطية المستمدة من تقاليد مسرحية غربية أو من أنماط اجتماعية محلّية (جحا، الفرور في صيغة السامر* إلخ). وقد لاقت هذه الشخصيات نجاحاً وصار لها جمهورها العريض لدرجة أن بعض الممثلين ارتبطت أسماؤهم بأسماء هذه الشخصيات، فقد اشتهر الممثل المصري علي الكسار (١٨٨٥-١٩٥٧) بشخصية البربري عثمان، والممثل المصري نجيب الريحاني (١٨٩١-١٩٤٩) بشخصية كشكش بك، كما ابتدع الممثل اللبناني حسن علاء الدين شخصية شوشو. كذلك عُرف الممثلان اللبنانيان فيلمون وهبة ومنصور الريحاني (١٩٢٥-) بشخصيتي سبع ومخول في كثير من الاسكتشات الإذاعية ثم على خشبة المسرح. كذلك أفرزت الدراما الإذاعية* في سورية شخصيات نمطية وثنائيات، فقد عُرف تيسير السعدي (١٩١٧-) وصبا محمودي (١٩٢٧-) بشخصيتي صابر وصبرية، واشتهر حكمت محسن (١٩١٠-) (١٩٦٨) وأنور البابا (١٩١٥-١٩٨٧) بشخصيتي أبو رشدي وأم كامل.

عرفته بعض الحضارات في أن يتخصّص الممثل* بتقديم دور مُعيّن طوال حياته ممّا يسمح له أن يُطوّر شكلاً حركياً مُحدّداً وتصرفاً خاصاً بهذا الدور*.

والواقع أن مفهوم الشخصية النمطية يقترب كثيراً من مفهوم الدور، فعندما يكون للدور صفات تحدّده بشكل ثابت في عدّة أعمال يُصبح شخصية نمطية. وعندما يكتسب الدور أو الشخصية النمطية صفات فردية ومُتغيّرة حسب السياق الجديد، يُعتبر شخصية بالمعنى العام للكلمة. فدون جوان أو العاشق الدائم هو دور تحوّل إلى نمط عندما تكرر وجوده في عدّة أعمال أدبية ومسرحية، لكن عندما يُضيف كاتب ما إلى هذا النمط صفات أخرى تُعطيه كثافة إنسانية وتناقض أحياناً صفته الأساسية المعروفة عنه، يحمل المُؤزمات التي تسمح باعتباره شخصية مُتغيّرة، وهذا ما فعله الفرنسي موليير Molière (١٦٣٢-١٦٧٣) والألماني برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) في مسرحيتهما اللتين تحميّلان عنوان «دون جوان».

يُمكن التمييز بين شخصيات نمطية تحمل صفة ثابتة مُستدّة من أنماط اجتماعية سائدة في مرحلة ما (الأب المُسلّط، الزوج المخلوع، الشابة الساذجة، الجُندي المُتيّج)، وهي في هذه الحالة لا تحوّل أسماء عُلّم. تُميّزها كشخصيات وإنّما تُقدّم من خلال صفاتها أو من خلال تصرّفها في الحدث ممّا يجعلها أقرب إلى مفهوم الدور، وبين أنماط مسرحية اكتسبت مع الزمن دوازم* خاصّة بحيث صار يُمكن التعرف عليها من مُكوّناتها مُباشرة (الملابس والقناع* والتسمية وطبيعة التصرف)، ودون الحاجة إلى تمهيد من قِبَل الكاتب ضمن مُقلّعة المسرحية. وهذه هي حال أركان ومانتالوني في الكوميديا

انظر: الشَّخصية.

■ الشَّرطية

تعبير ذَرَج استعماله في الخطاب التقديري المسرحي في اللغة العربية لوصف أسلوب عمل مُخرج مسرحي ما، أو لوصف الديكور* أو الأداء*. وأغلب الظن أن كلمة الشرطية هي الترجمة العربية لكلمة Ouslovno الروسية التي تعني الظُّرف والشرط العام، ومنها تعبير Ousloven Teater الذي يعني المسرح الشرطي، في حين أن التعبير المُستخدم في الغرب لوصف هذا الأسلوب المسرحي الذي ظهر في روسيا في بدايات هذا القرن هو مسرح الأعراف Théâtre de la convention أو المسرح المسرحي Théâtre Théâtral.

والواقع أن هذا التنوع في التسميات بين اللغات المختلفة يَخْلُق التباساً في المعنى. فمصطلح الشرطية الذي ظهر في روسيا يَتَرَبَّ كَثِيراً ويتزامن مع ظهور مصطلح الأسلية* في الغرب في بدايات القرن. وقد حَصَلَ ذلك في الفترة التي تَمَّ فيها البحث عن ماهية المسرح بالنسبة لبقية النظم الفنية والأدبية، ومحاولة ربط المسرح بالفن وفصله عن الأدب، وهذه هي الفكرة التي طرحها الروسي فسبولود ميرخولد V. Meyerhold (١٨٧٤-١٩٤٠) حين تَحَدَّث عن «إعادة المسرح للمسرح».

ظهر هذا التوجُّه في بداية القرن في روسيا كَرَكَة فعل على المسرح الطبيعي الذي يقوم على ترسيخ الإيهام*. ويُعتبر الكاتب الروسي فاليري بريوسوف V. Brioussov من أهم المنظرين للشرطية في المسرح من خلال طرحه عام ١٩٠٢ لفكرة مسرح العرف الواعي Théâtre de la Convention Consciente. وقد قصد بذلك أن

تُستخدم الأعراف* المسرحية في الغرض بشكل واعي ومقصود ومُعلن ممَّا يُوَدِّي إلى ما يُسمى اليوم بإعلان المسرحة*. استثمر المُخرج ميرخولد هذه الفكرة في أعماله المسرحية ونظَّر لها أيضاً في كتاباته عن المسرح، وتلاه المُخرج ألكسندر تايفوف A. Tairov (١٨٨٥-١٩٥٠) الذي انتقد أسلوب ميرخولد ونحا مَنحَى خاصاً به.

والواقع أن ميرخولد لم يَعامَل مع الشرطية كأسلوب فقط، وإنما كانت بالنسبة له جزءاً من نظرة جديدة للمسرح تُعَبِّرُ أن الإخراج* عملية إبداعية تتخطى تصوير النص بشكل حرفي، وقراءة* جديدة للنص المسرحي تستند إلى بنية العمل. وقد أدَّى توجُّهه هذا إلى تقديم تصوص من الماضي برؤية جديدة، وإلى توسيع الربريتوار* المسرحي.

ملامح الشرطية في المسرح:

- رَفُض التصوير الإيهامي للواقع واعتباره خِداًعاً، والتأكيد على كُثْر الإيهام والمسرحية بحيث لا يَتَبَيَّن عن ذِهن المُشَوِّج* ولا عن ذِهن المُمَثِّل* أنهما في المسرح.
- الكشف عن الأعراف المسرحية لإبراز ماهية المسرح.
- مُحاولَة استعادة صَيَغ من أشكال الفُرجة* الشعبية التي تقوم على أعراف خاصة بها مثل السيرك* وإدخالها في المسرح لهذا الهدف.
- إعادة اكتشاف المسرح الشرقي* والمسرح اليوناني القديم اللذين يَتَوَمَّان على المسرحية والأسلية، وكذلك استعادة وضع وأداء المُمَثِّل فيه.
- المُطابَقة بالديكور المؤسلب لآثَة اجتماع حُطوط وألوان تُعطي الملامح العامة ولا

بالغرب فَتَجَلَّدَتْ بُنْيَتُهُ وِبدَا يَعْرِفُ نَفْسَ
الِاتِّجَاهَاتِ وَالْأَشْكَالَ الْمَعْرُوفَةَ فِيهِ. لِذَلِكَ صَارَ
مِنَ الْمُمَكِّنِ التَّفْظِيزَ بَيْنَ الْمَسْرَحِ الشَّرْقِيِّ
التَّقْلِيدِيِّ، وَالْمَسْرَحِ الشَّرْقِيِّ الْمَعَاوِرِ.

خُصُوصِيَّةُ الْمَسْرَحِ الشَّرْقِيِّ التَّقْلِيدِيِّ وَمِثَالَتُهُ
الْعَامَّةُ:

- الْمَسْرَحُ الشَّرْقِيُّ التَّقْلِيدِيُّ مَسْرَحٌ تَقْلِسِيّ انْبَشَقَ
عَنِ الْإِحْفَالَاتِ الدِّيْنِيَّةِ ثُمَّ انْفَصَلَ عَنْهَا اعْتِبَارًا
مِنَ الْقَرْنِ السَّابِعِ عَشَرَ مَعَ اسْتِمْرَارِ وَجُودِ
عُنَاوَرِ دِيْنِيَّةٍ فِيهِ، إِضَافَةً إِلَى أَصُولٍ أُخْرَى
شُعْبِيَّةٍ سَاعَدَتْ عَلَى بَلُوْرَتِهِ بِشَكْلِ عَرْضِ
مَسْرَحِيّ. تُعْتَبَرُ الْهِنْدُ الْيَبْرُوعَ الْأَسَاسِيَّ لِلْمَسْرَحِ
الشَّرْقِيِّ عَامَّةً فَقَدْ حَمَلَ الْخِيَجَاجَ الْهِنْدُوِيَّةَ نَوَافَ
الْمَسْرَحِ الْهِنْدِيِّ وَطَائِفَهُ الْكُلْفِيّ حِينَ كَانُوا
يَجُوبُونَ الْبِنِطْقَةَ كُمْبُشْرِيْنَ. وَهَذَا مَا يُبَيِّرُ
تَأْثِيْرَاتِ الدِّرَامَا الْهِنْدِيَّةِ، وَعَلَى الْأَخْصَصِ
الْعُرُوضِ الْمُسْتَوْحَاةِ مِّنَ مِّلْحَمَتَيِ الرَّامَايَانَا
وَالْمَاهَابَاهَارَانَا عَلَى مَسْرَحِ جَزِيْرَةِ الْبَالِي
وَتَايْلَانْدِ وَكِمْبُودِيَا وَسِيْلَانِ أَكْثَرَ مَنَاهَا فِي الْهِنْدِ
نَفْسَهَا.

فِي تَطَوُّرٍ لَّاحِقٍ، دَخَلَتْ عَلَى الْمَسْرَحِ
الشَّرْقِيِّ التَّقْلِيدِيِّ عُنَاوَرٌ جَدِيْدَةٌ، مِّنْهَا شَخْصِيَّةُ
الرَّوَايِ الَّذِي يَسْتَعِيْنُ بِالْمَسْرَدِ لَطَرَحِ الْوَحْدَتِ
وَمُحَاوَرَةِ الْجُمْهُوْرِ "لَاخِذَ رَأْيِهِ فِي مَا يَحْصُلُ".
وَقَدْ كَانَ لِذَلِكَ تَأْثِيْرُهُ عَلَى بُنْيَةِ هَذَا الْمَسْرَحِ
الَّذِي لَمْ يَعْرِفْ تَصَاعُدًا دِرَامِيًّا بِالتَّمْنَى الْغَرْبِيَّةِ
لِلْكَلِمَةِ إِذْ أَنَّ عُنَاوَرِ الْفَنَاءِ وَالرَّقْصِ وَالْمَسْرَدِ
الَّتِي تَخْلُلُ مَقَامَهُ تُخَفِّفُ مِّنْ جِدَّةِ التَّوَرُّ.

- الْمَسْرَحُ الشَّرْقِيُّ التَّقْلِيدِيُّ مَسْرَحٌ شَامِلٌ يَجْمَعُ
بَيْنَ الْفَنَوْنِ الْمُخْتَلِفَةِ. وَسَبَبُ ذَلِكَ يَعُودُ لِكَوْنِ
الْمَسْرَحِ الشَّرْقِيِّ يَتَّبِعُ مِّنْ عَقِيْدَةِ Sangeita الَّتِي
تَقُولُ أَنَّ الْفَنَ يَهْوَمُ عَلَى أَرْكَانٍ ثَلَاثَةٍ هِيَ

تَشْكَلُ إِرجَاعًا مُبَاشَرًا لَوَاقِعِ مُحَلَّدٍ، عَلَى
الْعَكْسِ مِّنَ التَّصْوِيرِ الْإِيْقُونِيّ فِي الدِّبْكَوْرِ
وَالْأَزْيَاءِ.

- رَفَضَ الْمُجَسِّمَاتِ (الْمَاكِتِ) الَّتِي كَانَتْ تُقَدَّمُ
عَادَةً كَمَشْرُوعٍ لِلدِّبْكَوْرِ مُسْتَقِلٌّ عَنِ رُؤْيَا
الْمُخْرِجِ لِلْعَرْضِ، وَاسْتَبَدَّالَهَا بِالرَّسُومِ
التَّوْضِيحِيَّةِ الَّتِي تُوَضِّحُ هَذِهِ الرُّؤْيَا.

يَجْدِرُ بِالذِّكْرِ أَنَّ الْمَسْرَحِيَّ الْأَلْمَانِيَّ بَرْتُولْتِ
بِرِيْشْتِ B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) لَمْ يَسْتَخْدِمِ
مُصْطَلَحَ الشَّرْطِيَّةِ بِشَكْلِ صَرِيحٍ، لَكِنَّهُ حَقَّقَ فِي
مَسْرَحِهِ خُلَاصَةً تَجَمَّعَ بَيْنَ الْوَاقِعِيَّةِ وَالشَّرْطِيَّةِ فِي
الْعَرْضِ.

انْظُرْ: الْأَعْرَافَ الْمَسْرَحِيَّةِ، الْأَسْلِبَةَ،
الْمَسْرَحَةَ.

■ الشَّرْقِيُّ (الْمَسْرَحُ) - Far-East Theatre Théâtre de l'Extrême-Orient

تَسْمِيَّةٌ أُطْلِقَتْ فِي الْغَرْبِ عَلَى مُجْمَلِ
الْأَنْوَاعِ* وَالْأَشْكَالِ* الْمَسْرَحِيَّةِ وَأَشْكَالِ الْعُرُوضِ
الْمَعْرُوفَةِ فِي بِنِطْقَةِ الشَّرْقِ الْأَقْصَى (الصِّينِ
وَالْيَابَانِ وَالْهِنْدِ وَفِيْتِنَامِ وَكِمْبُودِيَا وَأَنْدُونِيْسِيَا
وَكُورِيَا وَتَايْلَانْدِ الْخ)، وَأَهْمُهَا أَوْبَرَا بَكِيْنِ*
وَمَسْرَحُ النُّوْ* وَالْكَابُوكِي* وَالْبِيُونْرَاكُو*
وَالْكِيُوْغُو* وَالْكَاكَاكِي* وَغَيْرَهَا.

كَلَّلَ هَذَا الْمَسْرَحُ مُغْلَقًا عَلَى نَفْسِهِ وَلَمْ يَتِمَّ
الِإِشَارَةُ إِلَيْهِ إِلَّا بِشَكْلِ عَابِرٍ فِي كُتُبِ تَارِيْخِ
الْمَسْرَحِ الْغَرْبِيَّةِ حَتَّى نِهَافَةِ الْقَرْنِ الثَّلَاثِ عَشَرَ
حَيْثُ اكْتَشَفَتْ جَمَالِيَّاتُهُ وَشَكَّلَتْ مَصْدَرَ الْإِلْهَامِ
لِلْمَسْرَحِ فِي الْغَرْبِ.

بِالْمُقَابِلِ، وَغِيْمِنَ حَرَكَةُ الْإِنْفِتَاحِ الْعَالَمِيَّةِ
الَّتِي عَرَفَهَا الْمَسْرَحُ فِي الْقَرْنِ الْعِشْرِيْنِ، وَبِفَضْلِ
التَّأْثِيْرَاتِ الْمُتَبَاذِلَةِ بَيْنَ مَسَاوِحِ الْعَالَمِ، انْفَتَحَ
الْمَسْرَحُ الشَّرْقِيُّ عَلَى التَّجَارِبِ الْحَدِيْثَةِ وَتَأَثَّرَ

على سبيل المثال يُستدلّ عليها ببعض الحركات المُوسَّعة).

في البدايات كانت عروض المسرح الشرقي تُقدَّم في القُصور. اعتبارًا من القرن الثالث عشر ظهرت فرقٌ مُثليين مُحترفين كانت تُقدِّم عروضها في الأديرة بمناسبة الأعياد. كذلك يُذكر أنّ النساء كن يشاركن في العروض في بدايات هذا المسرح ثمّ ما لبث أن استبعدن منه بتأثير من الديانة البوذية، وذلك حتّى القرن التاسع عشر حيث صارت المُثملات يؤدّين أحيانًا أدوار الرجال. وإعداد المُثمل في هذا المسرح له شكل خاصّ إذ يأخذ شكل تدريبات صعبة وقاسية تتمّ في مؤسسات مُخصّصة أو تستقل أبا عن جدّ ضمن العائلة الواحدة ولعدة أجيال مُتتالية.

اهتمّ الغرب بالمسرح الشرقي التقليدي منذ بداية القرن العشرين حيث شكّل مصدر إلهام لتنضير المسرح وتجديده على مُستوى شكل العرض والإخراج. وتُعتبر الزيارة التي قامت بها فرقة من جزيرة بالي إلى أوروبا في عام ١٩٣١ فاتحة اكتشاف المسرحيين الغربيين لثغبات وجماليات وبنية هذا المسرح. من أهمّ الذين استوحوا من المسرح الشرقي المُخرج الروسي فيقولود مييرغولد V. Meyerhold (١٨٧٤-١٩٤٠) والفرنسي أنطونان آرتو A. Artaud (١٨٩٦-١٩٤٨) والسويسري أورليان لونيه بو A. Lugné-Poe (١٨٦٩-١٩٤٠) الذي قدّم أوّل عمل إخراجي غربي لمسرحية شرقية عندما عُرض النصّ السنسكريتي «عربة الصلصال». كذلك فإنّ الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) استند إلى كثير من العناصر الأساسية في المسرح الشرقي لصياغة نظريته عن المسرح المُلحمنيّ وتحقيق

الموسيقى والرقص والشعر تتداخل معًا في العرض المسرحيّ ينسب مُتفاوتة حسب المناطق. وهذه الخصوصية للعرض المسرحي تُبرّر امتداده الزمنيّ الطويل الذي يمكن أن يستمرّ عدّة ليالٍ، بحيث تُقدِّم في الليلة الواحدة عدّة مسرحيات. ولذلك فإنّ طبيعة الفرجة التي تُخلّقها هذه العروض تختلف عمّا يحصل في المسرح الغربيّ (انظر النور - مسرح).

- لا تُجد في أيّة مرحلة من مراحل تاريخ المسرح الشرقي فصلًا واضحًا بين الأنواع المسرحية التقليدية المعروفة في الغرب لأنّ العرض المسرحيّ ذا الموضوع الجادّ أو الأسطوريّ يُمكن أن يحتوي على فواصل مُضحكة (انظر الكيوغن). كما أنّ المشاهد العنيفة فيه يُمكن أن تأخذ طابع الغرونيك*. كذلك لا يوجد فيه تمييز بين اللغة الشعرية واللغة النثرية اللتين يُمكن أن تتجمعا معًا بسبب تلازم الجناء والكلام في النصّ.

- هو مسرح الأعراف* المُنتظّة التي تتحكّم في كلّ عناصر العرض: فالأداء* فيه مُوسلب لدرجة كبيرة وتجريديّ يقوم على الرمز. وهو أداء يعتمد عن الإيهام* ويقوم على الحركة* المُنتظّة والإلقاء* المُنتظم. على صعيد الشكل، يميّز العرض المسرحيّ ببساطة الديكور* وشروطه في حين تُولى عناية كبيرة للزّبي* المسرحيّ والماكياج* والأقنعة التي تُشكّل روائع يُعرفها المُفترجون جيّدًا. كذلك فإنّ العناصر الزمانية والمكانية لا تُوضّح من خلال الديكور وإنما تظهر من خلال الأداء الإيمائيّ الذي يستثير مُثيلة المُفترجين (حلول الليل وفترة النوم يُستدلّ عليها بربعة صمت ومُجمود في الحركة، كما أنّ ساحة المعركة

كذلك كانت هناك مُحاولات لِخَلْقِ مسرح يَسْتَعِمِر الصِّبْغَ الغَريبَ بِشكلٍ كاملٍ مِثلَ المسرح الحُرِّ* الَّذِي أسَّسه أحدُ مُثَلِّي الكابوكي، وهو الياباني إيشيكاوا سادانجي Ichikawa Sadanji واستعار فكرته من الفرنسي أندريه أنطوان A. Antoine (١٨٥٨-١٩٤٣) فَلَوَّبَ دَوْرًا في إدخال الأداء الواقعي الَّذي يَتناقض تمامًا مع الأداء التقليدي. كذلك ظهرت في هذا المسرح تَوَجهاتٌ مُوازية للتَوَجهات الغَريبة مثل المسرح البروليتاري* والمسرح الفَنِّي ومسرح المُثَلِّ الخ.

انظر: النو (مسرح الـ)، البونراكو، الكاتاكال، الكابوكي، الكيوغن، أوربا بكين.

■ الشَّعْبِيّ (المَسْرَحُ) - Popular Theater

Théâtre Populaire

طُرِحت فكرة المسرح الشعبي بِصِغٍ وتسميات مُختلفة باختلاف المنظور إلى دَوْر المسرح ومُهمَّته من إمتاع وتوعية: فهناك تسمية المسرح الشَّعْبِيّ Théâtre Populaire وهي الأوسع، وهناك تعبير مسرح الشَّعْب Theatre du peuple والمسرح للشَّعْب Theatre pour le peuple. تَبْلُورُ فكرة المسرح الشَّعْبِي كَرَكَة فعل على التَّركِيزَة في الثقافة وفي المسرح، وعلى تَوَجه المسرح البورجوازي إلى الشَّعب، وعلى اقتصار الريرتوار* المسرحي على نَوْعة مُعيَّنة من المسرحيات. وقد ارتبط ظهور مَقْهوم المسرح الشَّعْبِيّ وتَبْلُوره في نهاية القرن التاسع عشر بالوعي الإيديولوجي الَّذِي رافق الحركات العَمَّالِيَّة إِبَّانَ الثورة الصُّناعِيَّة وتشكيل الطُّبقات في الغرب، وبالرغبة في استعادة الطابع الاحتفالي الَّذِي كان عليه المسرح في الماضي، واستعادة زخم الاحتفالات الشَّعْبِيَّة والوَطَنِيَّة

التَّغريب*. وما زال المسرح الشرقي التقليدي حتَّى يومنا هذا يُشكِّل مَرَجَعًا لرجال المسرح وللمُفكرين، وعلى الأخص فيما يَمُتَلِقُ بنَوْعة الروايز التي تَنَحَّكُم بِالْعُرْضِ وبإعداد المُثَلِّ وبإدائه على الصعيد الحياتي والمرحلي (انظر الأنثروبولوجيا والمسرح).

المَسْرَحُ الشَّرْقِيّ المُعاصِر:

من العوامل الهامَّة التي لَبَّيت دَوْرها في غَرْق الطُّلُوق المُخَلَّق للمسرح الشرقي وتأثُّره بالتجارب الغَريبة ما يلي:

- ظروف الحرب العالميَّة الثانية والاحتلال الأمريكي لليابان ولشيَّتام.
- تأثيرات المسرح السوفييتي على الصين وكوريا.

- حركة الترجمة التي أدَّت إلى التعرُّف على ريرتوار* المسرح العالمي، والدَّور الَّذِي لَبَّيته المدارس التبشيرية في التعريف بتقاليد المسرح الغربي، فقد كانت تُقدِّم فيها مسرحيات بالفرنسيَّة والإنجليزيَّة ممَّا كان له أثره في إدخال تقاليد المسرح الكلامي التي لم تكن معروفة سابقًا في تلك المناطق وعلى الأخص في الصين (انظر مَدْرَسِيّ - مسرح).

- تَأْمِيسُ المعاهد* المسرحيَّة التي يُدرَّس فيها تاريخ المسرح العالميِّ والمناهج المُختلفة لإعداد المُثَلِّ.

من أهمِّ مَظاهِر هذا التَّغْيِير مُحاولات تحديث فنِّ الكابوكي من الداخل اعتبارًا من الجُزء الثاني من القرن التاسع عشر فِيمَن حركة التَوَجه الجديد Shingpa، وتَوَجه تطوير المسرح الياباني من خلال استعارة المُودَج الأوروبي، وهذا ما يُعرف بالمسرح الجديد الياباني Shingeki الَّذِي ظهر في بداية القرن العشرين.

خلال حفل المسرح في جولة إلى المحفوظات في عروض تُشبه عروض السيرك* والممثلين الجوالين. لاقت تجربة جيميه نجاحًا في البداية، لكن المشروع فشل فيما بعد لأنه لم يستند إلى تغييرات جذرية على صعيد بُنية العرض، إذ احتفظ بشكل المسرح التقليدي القائم على المواجهة بين الخشبة* والصالة. في محاولة جديدة قام جيميه ومعه آخرون عام ١٩٣٠ بإعادة طرح المفهوم نظريًا، إلا أن الصيغة لم تتبلور بشكل كامل إلا مع المُخرج الفرنسي جان فيلار J. Vilar (١٩١٢-١٩٧١) الذي أجرى تغييرًا جذريًا في بُنية المسرح انطلاقًا من رغبته في الوصول إلى أكبر عدد مُمكن من الناس من خلال تغيير شروط الغرض والإخراج*، وتقديم شيء مُختلف للجمهور الشعبي، وهذا ما قصده بتعبير «المسرح خدمة عامة». وقد أسس فيلار «المسرح الوطني الشعبي» عام ١٩٤٧، كما طرح مشروع «يهرجان» أفينيون المسرحي وافتتحه في نفس العام، ويُعتبر كتابه «المسرح الشعبي» مرجعًا في هذا المجال.

عُرفت إنجلترا اتجاهًا مماثلًا من خلال فرقة «مسرح الوحدة» Unity Theatre عام ١٩٣٦ التي رُبطت نفسها كمسرح يطار المركز الثقافي، وتوجّهت لجمهور من الثُمّال. وفي الاتحاد السوفيتي والدول الاشتراكية والصين، تحقّق توجه المسرح نحو الجماهير العريضة عمليًا من خلال نشر الصالات المسرحية في كُلّ الجمهوريات والمُدن ولكُلّ فئات الشعب، ومن خلال ابتكار صيغ مُتنوعة لمسارح تتوجّه إلى مُختلف فئات الشعب مثل الثُمّال وأفراد الجيش والأطفال إلخ، ومن خلال جعل أسعار بطاقات الدُخول إلى المسرح رمزية.

في ألمانيا لُعب المسرحيان إروين يسكاتور

القويّة. وقد شكّل المسرح الشعبي في حينه الصيغة الأولى التي انبثقت عنها أشكال* مسرحية أكثر تحديدًا في ألمانيا والاتحاد السوفيتي والدول الاشتراكية (سابقًا) منها المسرح البروليتاري* والمسرح العمالي* والمسرح السياسي* والمسرح التحريضي*.

يُعتبر الفرنسي موريس بوتيشير M. Pottecher (١٨٦٧-١٩٦٠) أول من شكّل مسرحًا للشعب في مقاطعة الفوج في فرنسا عام ١٨٩٥ إذ قدّم عروضه في الهواء الطلق وبعيدًا عن العاصمة. وتُعتبر هذه التجربة التي ما تزال حيّة حتى اليوم تجربة رائدة لأنها مهّدت الطريق أمام الكثيرين من رجال المسرح وكتبه في طرح وتحديد مفهوم المسرح الشعبي. في حوالي ١٨٨٩، تأسّست فرق المسرح الشعبي في نطاق النقابات في ألمانيا، وكتب لها مسرحيات سُمّيت المسرحيات الشعبية Volksstück. بعد ذلك ظهرت تجارب مُتعددة وخاصة في فرنسا. وقد لُعب الفرنسي رومان رولان R. Rolland (١٨٦٦-١٩٤٤) دورًا هامًا في تثبيت هذا المفهوم وتطبيقه، فقد كتب مجموعة مقالات ظهرت في كتابه «مسرح الشعب» (١٩٠٣)، وفي تحدّد ملامح مسرح يقف فيذ الثقافة المُستقاة من الماضي. كما كتب عام ١٩٠٠ ضمن هذا المنظور مسرحيات مُستمدّة من التاريخ هي ١٤ تموز* و«دانتون».

أما فيرمان جيميه F. Gemier (١٨٦٩-١٩٣٣) الذي تأثر بما رآه في فيينا وبروكسل، فقد طرح صيغة مسرح يتوجّه للشعب حيثما وُجد من خلال المسرح الجوال*. فقد صمّم جيميه ما بين عامي ١٩١١ و١٩١٣ قطارًا من ٣٧ مقطورة يسير بالبخار أسماه «المسرح الوطني الجوال». وقد قصد بتجربته هذه كُسر نطاق المركزية من

التقاليد الشعبية منها «مجموعة دلا روكا II gruppo della rocca».

أما المسرح الشعبي في أمريكا اللاتينية فقد اعتمد على صيغ محلية مثل المسرح الريفي والمسرح الزعوي وأعطاهم توجهات سياسية شعبية وطابعا تعليميا تحريزيا.

في العالم العربي، وبسبب غياب التقاليد المسرحية، أخذت أطروحة المسرح الشعبي منحى خاصا. فقد انطلق الرواد الأوائل من هاجس إرساء قواعد الفن المسرحي الجديد وقدموا أفكارا كان يُمكن أن تؤدي بالمسرح لأن يتحول إلى تقليد شعبي، لكن هذا لم يتحقق لأن المسرح ظل مرتبكا بالمدن ولا يبيما العواصم، ويفتات محددة من المثرفين.

في الستينات من هذا القرن مع تصاعد المد اليساري في البلاد العربية، طرحت فكرة نشر المسرح على المستوى الشعبي. وكان مفهوم المسرح الشعبي جزءا من توجه أوسع هو إرساء قواعد مسرحية في المنطقة. وقد أخذ هذا الطرح صيغا متعددة منها ما تم على مستوى المؤسسات المسرحية الرسمية مثل تأسيس وتمويل مسارح في المحافظات مع ربطها بالمراكز الثقافية، ومنها اعتماد أسلوب جولات الفرق على المدن والقرى.

أما على مستوى الكتابة والإخراج، فقد كان منطلق التوجه إلى جمهور عريض سببا في محاولة إيجاد صيغ مسرحية مستمدة من التراث المحلي والاحتفالات الشعبية مثل صيغة مسرح السامر* والمسرح الريفي، والاحتفالية التي دعا إليها المغربي عبد الكريم يرشد (١٩٤٣-)، واستخدم أسلوب الحكواتي* والراوي، وهذا ما نجده في كثير من الأعمال المسرحية مثل مسرحية «الزومعة» (١٩٦٤) للكاتب المصري

E. Piscator (١٨٩٣-١٩٦٦)، ومن بعده برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) دورا أساسيا في تطوير منظور المسرح الشعبي. وعلى الرغم من أنهما لم يذكرا في كتاباتهما النظرية تعبير المسرح الشعبي الذي انطلق منه الفرنسيون، إلا أن الصيغ المختلفة التي اقترحاها مثل المسرح البروليتاري، والمسرح السياسي، والمسرح التحريضي، والمسرح الملحمي*، كانت تشب جميعها في نفس المنظور لأنها طروحات تقصيد التوجه إلى جماهير عريضة من خلال تقنيات مختلفة.

بعد الحرب العالمية الثانية، وتأثير انتشار نظرية المسرح الملحمي من خلال جولات فرقة البرلينر أنسابل في الخارج، أخذ المسرح الشعبي في أوروبا ملامح جديدة. فقد أعيد طرح العلاقة ما بين المسرح والسياسة والجمهور الشعبي نظريا، وهنا هو التوجه الذي أدخلته مجلة المسرح الشعبي Théâtre Populaire في فرنسا مثلاً. ومن جهة أخرى تم التركيز على اللامركزية في الثقافة من خلال تأسيس مراكز ثقافية في الضواحي والمدن الصغيرة.

في الستينات، وتأثير من ظهور الحركات الطلاقية، أخذت أطروحة المسرح الشعبي في أوروبا وأمريكا اللاتينية صيغا جمالية وإيديولوجية جديدة من خلال ظهور فرق واتجاهات طليعية اعتمدت أسلوب التجريب* نذكر منها توجه «المسرح المختلف» في إنجلترا، وفرقة «بريد أند بايت» Bread and Puppet التي لعبت دورا كبيرا في تعبئة الجو العام ضد حرب فيتنام في أمريكا. في إيطاليا، وضمن التوجه إلى كسر المركزية الثقافية بعد عام ١٩٦٨، أسست تعاونيات مسرحية تقوم على صيغة الإبداع الجماعي* وتستمد شكل الأداء الشعبي من

المسرح ضمن فنون الشعر بسبب الأصول الفنية والفنية لهذا الفن.

من جهة أخرى، فإن المسرح في مختلف الحضارات القديمة كان يكتب شعراً، وهذا ما نجده في المسرح الشرقي القديم وفي المسرح اليوناني والروماني.

بدأ ظهور الجوارب الشرقي في المسرح في الغرب منذ القرون الوسطى مع الميل إلى استخدام اللهجات المحلية في بعض الأشكال المسرحية الشعبية التي ترتبط أكثر من غيرها بالحياة العامة، وخاصة الأشكال الكوميديّة، مما يدل على أنّ استخدام الشعر في المسرح كان يرتبط بأسلوب تصوير الواقع فيه. يبدو ذلك بشكل واضح في القرن التاسع عشر ضمن حركة الواقعية. فقد صار الترفيع المسرح بمختلف أنواعه، أما الرواية التي انبثقت من اللغات المحكيّة المحلية، وارتبط تطورها بظهور الواقعية، فلم تكتب إلا نثرًا على مدى تاريخها، وكذلك الأمر بالنسبة للسينما أو الدراما التلفزيونية.

والواقع أنّ استخدام الشعر في المسرح الأوروبي منذ عصر النهضة كان يعني استخدام أسلوب تعبير رفيع المستوى، ولذلك فإنّ الأنواع التي اعتبرت رفيعة والتي التزمت بقواعد النوع المسرحي مثل التراجيديا كانت تكتب شعراً، وهذا ما نجده في التراجيديات الكلاسيكية الفرنسية التي كتبها بيير كورني P. Corneille (١٦٠٦-١٦٨٤) وجان راسين J. Racine (١٦٣٩-١٦٩٩)، وفي مسرحيات الإنجليزي جون درايدن J. Dryden (١٦١١-١٦٦٦). بالمقابل لم تلتزم الأنواع الأخرى بذلك بشكل واضح، فأغلب كوميديات موليير Molière (١٦٣٢-١٦٧٣) الكلاسيكية كانت

محمود دياب (١٩٣٢-١٩٨٣)، ومسرحيّة «مغامرة رأس المملوك جابر» للسوري سعد الله ونوس (١٩٤١-)، والأعمال التي قلمها اللبناني روجيه عساف (١٩٤١-) مع فرقة «الحكواتي» مثل «حكايّا ١٩٣٦» و«أيام الخيام». يُعتبر المغربي الطيّب الصديقي (١٩٣٧-) من أكثر المسرحيين ارتباطًا بصيغة المسرح الشعبي. فقد عمل في مسرح الفرنسي جان فيلار، وبعد ذلك مارس المسرح في المسرح الممالي وماسرح الثقبات في المغرب، وأدار في الفترة ما بين ١٩٦٥-١٩٧٢ «مسرح الناس»، وكان يطمح إلى إدخال المسرح إلى تجمّعات كُلّ الفئات الاجتماعية الشعبية والزراعية. وقد أدخل الصديقي على غروضة تقنيات مُستقاة من التقاليد الشعبية في النطق منها مسرح الحلقة وأسلوب الحكايا والمقامات، وذلك في مسرحياته التي قلمها تحت عناوين مثل «سدي عبد الرحمن المجدوب» أو «زبايعات المجدوب»، ومقامات بديع الهذاني.

انظر: السياسي (المسرح-)، الممالي (المسرح-)، التحريضي (المسرح-)، الجوّال (المسرح-).

■ الشّعريّ (المسرح-) Poetic Drama Théâtre Poétique

تسمية يقصد بها المسرحية المكتوبة شعراً أو بلغة ثرية لها طابع شعري، وتستخدم اليوم للتمييز بين المسرح المكتوب شعراً والمسرح المكتوب نثرًا.

والعلاقة بين الشعر والمسرح وثيقة، فقد كان المسرح في أصوله يُسمّى شعراً درامياً، كما أنّ الكاتب المسرحي كان يُسمّى بالشاعر. وقد صنّف أرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢ ق.م.)

شعرًا أو بالثر الشعريّ متأثرين بالمدرسة الرمزية الفرنسية وبالكتاب النمساويّ هوفغوفون هوفمانشتال H. Hofmenschall (١٨٧٤-١٩٢٩) الذي كتب مسرحًا شعريًا في توجّه مضادّ للواقعية والطبيعية*. كذلك حاول الشاعر الأمريكيّ توماس اليوت T.S. Eliot (١٨٨٨-١٩٦٥) تجديد الدراما الشعرية الإنجليزية من خلال رفضه لأسلوب المسرح الإليزابيثي واللجوء إلى الرمزية. وقد تجلّت الرمزية لديه في مواضيع وأجواء مُستوحاة من التراثيّ اليونانيّة.

بعد ذلك صار البعد الشعريّ في المسرح وسيلةً لخلق صور إنسانية عامة ولإعطاء النصّ المسرحيّ بُعدًا إنسانيًا شعوريًا من خلال الكثافة الشعريّة. وقد استخدم الشاعر الإسبانيّ فريكو غارسيا لوركا F.G. Lorca (١٨٩٩-١٩٣٦) اللغة الشعريّة التي تقوم على الاستعارات في مسرحيّته «عمرس الدم» (١٩٣٣) رغم أنّ موضوعها كان مأخوذًا من الحياة اليومية، وقد ربط بين المأساويّ والشعريّ لأنّه اعتبر أنّ الشعريّ يمسّ الشعب.

أمّا الفرنسيّ بول كلوديل P. Claudel (١٨٦٨-١٩٥٥) فقد استخدم اللغة الشعرية لإبراز البعد الروحيّ للمواضيع الدنيوية التي طرحها في مسرحيّته «جذاء السنان» و«نقطة المسّات».

من الكتاب المعاصرين الذين كتبوا المسرح شعرًا الكاتب اللبنانيّ جورج شحادة (١٩٠٧-١٩٨٩) في مسرحيّته «مهاجر بريسان» (١٩١٥) و«زهرة البنفسج» (١٩٢٥)، والكاتب الجزائريّ كاتب ياسين (١٩٢٩-) الذي كتب ثلاثيّة «دائرة الانتقام» بلغة شعريّة عالية الكثافة.

في العالم العربيّ حيث للشعر تقاليد عريقة، كان من الطبيعيّ أن تكون بدايات المسرح

مكتوبة نثرًا، كما أنّ مسرحيّات الإنجليزيّ وليم شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦) كانت تمزج بين الشعر والنثر من خلال استنادها إلى مُستويين لغويّين هما لغة الشخصيات الرفيعة من أمراء وملوك (الشعر) ولغة الشخصيات المُضحكة كالمُهرج* وخفّاري القُبور وغيرهم (النثر). والحقيقة أنّ الشعر كلغة كتابة في المسرح ظلّ سائدًا حتّى القرن التاسع عشر مع الرومانسيّة، فقد كان المسرح الرومانسيّ الإنجليزيّ مُرتبطًا بالشعر ارتباطًا كاملًا، وقد كتب الإنجليزيّان لورد بايرون Byron (١٧٨٨-١٨٢٤) وشيلي Shelly (١٧٩٢-١٨٢٢) الشعر في قالبٍ مسرحيّ، ولذلك لم تُمثل مسرحيّتهما قط واعتُبرت نوعًا من القصائد الدراميّة، خاصّة وأنهما كانا في الأصل شاعرين لا علاقة لهما بالمُمارسة المسرحيّة (انظر المسرح المقروء). وكذلك الأمر بالنسبة للمسرح الألمانيّ الرومانسيّ. فقد كتب ولفغانغ غوته W. Gothe (١٧٤٩-١٨٣٢) وفريدريك شيللر F. Schiller (١٧٥٩-١٨٠٥) مسرحيّتهما شعرًا.

منذ نهاية القرن التاسع عشر، وبشكل مُوازٍ تمامًا لدخول اللغة النثرية إلى المسرح مع الواقعية، قامت محاولات لإعادة الشعر إلى المسرح من منظور جديد لا يُعنى بالأسلوب فقط، وإنّما يربط بالجواهر اللغويّة للمسرح. وقد كانت المحفلة الأهمّ في هذا التوجّه الحركة الرمزيّة* التي سعت إلى توظيف اللغة الشعريّة في المسرح. كذلك قام كتاب إيرلنديّون على رأسهم وليم ييتس W. Yeats (١٨٦٥-١٩٣٩) وجون سينغ J. Synge (١٨٧١-١٩٠٩) وشين أوكيسي S. O'Casey (١٨٨٠-١٩٦٤) بتأسيس ما أسموه «الحركة» من أجل مسرح شعريّ في إنجلترا في بداية القرن العشرين، وكتبوا الدراما الشعرية

السُّخْع.

كذلك نجد مثلاً على استخدام الشعر المُغَنَّى باللغة العامية إلى جانب الجوار الثري في المسرحيات الغنائية التي كتبها الأخوان عاصي الرحباني (١٩٢٣-١٩٨٦) ومنصور الرحباني (١٩٢٥-) مثل «جبال الصَّوَّان» و«الشخص» و«الليل والقنديل»، وغيرها.

في فترة لاحقة ومع تَوَجُّه المسرح العربي لطرح مواضيع اجتماعية من الواقع انحسر استخدام الشعر في المسرح واقتصر على حالات خاصة منها استخدام الموَّال الشعبيّ الشعريّ في مسرح المصريّ نجيب سرور (١٩٣٢-١٩٧٨)، ومنها اهتمام الشعراء بكتابة المسرح كما هو الحال في المسرحية السياسية التاريخية «مأساة جيفارا» (١٩٧٩) التي كتبها الشاعر الفلسطيني معين بسيسو، ومسرحية «المصفور الأحذب» التي كتبها الشاعر السوريّ محمد الماغوط (١٩٣٤-)، ومسرحيتي «صلاح الدين» و«الحسين شهيداً» (١٩٦٩) للمصريّ عبد الرحمن الشقراوي ومسرحيتي «مسافر ليل» (١٩٦٥) و«مأساة الحلاج» (١٩٦٩) للمصريّ صلاح عبد الصبور (١٩٣١-١٩٨١) وغيرها.

■ شَكْل مُفْتَوَح/ شَكْل مُغْلَق

Open form/
closed form

Forme ouverte/Forme fermée

الشكل المفتوح والشكل المغلق إطاران عامان يسمَّحان بالنظر إلى الأعمال المسرحية وتوصيفها بمعايير جديدة.

وهذا النوع من التمييز بين الشكل المفتوح والشكل المغلق مُستقى من التَّرامات التي انصبَّت على الرسم والتصوير والموسيقى، وقد اتَّسع ليشمل الفنون والآداب بشكل عام.

بدايات شعرية مع محاولة تطويع القالب الشعريّ حسب مُستلزمات الجوار الدرامي. من كُتَّاب هذه المرحلة الذين التزموا بالشعر العموديّ في الجوار المسرحيّ المصريّ أحمد شوقي (١٨٦٨-١٩٣٢) الذي كتب التراجيديات والكوميديا شعراً، ومن مسرحياته «علي بك الكبير» و«مجنون ليلى» و«مصرع كيلوبترا» و«قمييز» و«الست هدى»؛ والمصري عزيز أباظة (١٨٩٩-١٩٧٣) الذي حاول أن يُطوِّر مدرسة شوقي فكتب مسرحاً تاريخياً شعرياً مثل مسرحية «العباسة» (١٩٤٧) و«الناصر» (١٩٤٩)؛ وكذلك اللبناني سعيد عقل (١٩١٢-) الذي كَتَب «مأساة قلموس» و«جاد»؛ والمصري علي أحمد باكثير (١٩١٠-١٩٦٩) الذي كَتَب «إسلاماء» و«الحاكم بأمر الله»؛ وخليل مطران وعدنان مَردم بك وغيرهم.

وُجَّه النقد إلى المسرح الشعريّ الذي ظهر في بدايات القرن لأنّه يَخْلُط بين الشعر المسرحيّ والمسرح الشعريّ، ولأنّه يركِّز على الشعر أكثر من اهتمامه بالمكوّنات الدرامية، وهذا ما نجده على سبيل المثال في كتاب المصريّ لويس عوض «دراسات عربية وغربية» (١٩٦٥).

والواقع أنّ ارتباط المسرح العربيّ في بداياته بالشعر يُعَسِّر أيضاً نوعيّة العروض التي كانت سائدة ويذوّق الجمهور الذي كان يطلّب البناء.

فقد كانت بعض نصوص المسرح العربيّ في بداياته تُغَنَّى غناء ممّا تطلّب التزام القافية حتى ولو كانت المسرحية تُقدِّم باللغة المحكيّة العاميّة، وهذا ما نجده في أوبريت «العشرة الطيبة» التي كتبها بدیع خيرى ولحنها سيد درويش، وفي مسرحيات «مايسة» و«عزيزة» و«ألف ليلة وليلة» التي كتبها يرم التونسيّ (١٨٩٣-١٩٦١) باللغة العاميّة الشريّة التي تُعتَبد

الشكل المُغلق:

- تُشكّل الحكاية* والفعل* الدرامي في الشكل المغلق كلاً متكافئاً يرسم دائرة مغلقة على نفسها. والحُكْمُ الناظم له هو سلسلة حوادث محدودة تتمحور حول صراع* مركزي. وكلّ الأجزاء فيه تُصبّ في هذا الصراع الأساسي الذي يُعبر عنه كلامياً بالدرجة الأولى لعدم إمكانية عزّزه مادياً على الخشبة، فيبدو وكأنّه صراع يدور على مُستوى وعي الشخصية* ويخطأها، ولا يبيّنا البَطل* الذي يكون عادة الشخصية المحورية التي تدور حولها الأحداث.

- وتطوّر الحكاية* في الشكل المغلق يَتم من خلال توتّب وهبوط، والخاتمة* هي حسم قاطع للصراع، ولذلك تُسمّى نهاية مغلقة. وفيه أيضاً ترتبط الحكايات الثانوية ارتباطاً وثيقاً بالصراع الأساسي، وهذا ما تجمّله مثلاً في التراجيديا*، وفي عدد كبير من المسرحيات التي كُتبت في أوروبا قبل القرن التاسع عشر ضمن الأسلوب الذي فرضته الكلاسيكية*.

- المكان والزمان في هذا الشكل مُحَدَّدان من خلال قاعدة الوَحْدَات الثلاث* التي سادت لفترة طويلة. بحيث يكون هناك تركيز كامل على الصراع الأساسي. فالمكان* هو مكان جياديّ ومتّسجِم في مكوّناته، والزمان هو بالحقيقة زمن* الصراع الداخلي للشخصية أكثر منه زمن الصراع الخارجي المُرتبط بالأحداث. وكلّ ما يتعارض مع ذلك ويُفترض امتداداً زمنياً ومكانياً يُحَلّ درامياً عن طريق السُرّة* أو المونولوج* وغير ذلك.

- الشخصيات عندها محدودة، وهي قوَى تلعب قوّاً ضمن الخطّ الذي يورّثه الصراع وترتبط

في المسرح اعتبر التمييز بين الشكل المفتوح والشكل المغلق مبدأً بُنيوياً يَمَسُّ كُلَّ المكوّنات المسرحية (البُنية الزمانية المكانية وشكل الكتابة وعلاقة النهاية بالبداية ونوعية افتتاح النصّ أو الغرض على العالم). وقد سمح تطبيقه بطرح قراءة جديدة لتاريخ المسرح كما في كتاب بيتر زوندي P. Zondi «نظرية الدراما الحديثة»، ويتوسّع هائش التصنيف إلى ما يتجاوز مفهوم الأنواع* المسرحية والأشكال* المسرحية، وبفهم جديد لأسلوب بناء المسرحية وعلاقتها مع الواقع.

والواقع أنّ التمييز بين شكل مفتوح وشكل مغلق يَصِبُّ في رؤية جديدة للمسرح كَرَسَها الفلسفة الألمانية، وعلى الأخصّ كتابات فريدريك هيغل Hegel (1770-1831)، وعلم الجمال*. تقوم هذه الرؤية على مبدأ العلاقة الجدلية بين الشكل والمضمون وقُدرة الشكل على التعبير. كما أنّها ارتبطت برفض القوالب الجاهزة في الكتابة المسرحية، أي الشكل المُحدّد بقواعد* تَسبّي الكتابة. لا بُدّ من الإشارة في هذا المجال إلى تأثير دراسات الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (1898-1956) الذي قابَل بين إطارين عاشقين هما الدرامي/ المَلْحَمي*، والمسرح الأرسططالي*/ المسرح اللأرسططالي*.

ولا بُدّ من التأكيد في هذا المجال على أنّ هذا التمييز بين شكل مفتوح وشكل مغلق هو إطار توصيفي يَسمح بالربط بين أعمال مختلفة ظاهرياً ومتباينة زمينياً ومكانياً. وهو لا يَمَسُّ إلى طرح تصنيف دقيق لضخمة وضع حدود فاصلة توضع عملاً مسرحياً ما ضمن الأشكال المفتوحة أو الأشكال المغلقة.

العنصر الأساسي في تطوُّر الحدث. والمكان المسرحي في الغرض يُمكن أن يكون فضاءً مفتوحاً على الجمهور، لا وجود فيه لمبدأ الجدار الرابع. ولا لمكونات العلبة الإيطالية، وهو يُصمَّم سينوغرافياً كذلك عادة.

- الشخصيات لا تُرسَم بناءً على مبدأ التجانس ولا يكون خطُّ الفعل لديها مُتصلاً وواضحاً، وإنما تصل أفعالها إلى حدِّ التناقض نتيجة لتناقض صيغاتها وتعددها. ويُعبَّر عن ذلك على سُتوى الغرض بطبيعة أداء* مُختلفة.

والانفتاح والانغلاق يُؤقِّبان إلى خلق بُنية مُختلفة. فالشكل المُغلَق يُفرض معنى محدداً ويَحيل تكميلاً يُغلِق الباب أمام الاحتمالات، في حين يترك الشكل المفتوح إمكانيةً أكبر للتأويل* وحرية أوسع للمتلقِّي في أن يملأ الفراغات التي يتركها النص، وهذا ما بيَّته دراسة الباحث الإيطالي أومبرتو إيكو E. Eco «العمل المفتوح». كذلك، على العكس من النهاية الواضحة في الشكل المُغلَق، تكون النهاية في الشكل المفتوح مفتوحة على احتمالات عديدة.

وبسبب طبيعة البنية الدرامية (وضع المكان والزمان والحكاية المُبعثرة) يَسمح الشكل المفتوح أكثر من الشكل المُغلَق بقراءة أحداث المسرحية ضمن صيرورة تاريخية، ويربط نُصُوف الشخصية ودوافعها بعوامل تتخطى العوامل الفردية والوعي الذاتي إلى ما هو أبعد من ذلك.

يبدو ذلك واضحاً من المُقارنة بين مسرحية «فيدرا» للمفْرَنْسِي جان راسين J. Racine (١٦٣٩-١٦٩٩) حيث يَحَدِّد الفعل من خلال الدوافع الفردية لشخصية فيدرا، وبين مسرحية «السيد» للمفْرَنْسِي بيير كورني P. Corneille (١٦٠٦-١٦٨٤) حيث لا يُمكن فهم دوافع

به بشكل وثيق (انظر نموذج القوى الفاعلة). وصفات الشخصيات تُحدَّد عبر ذلك وتكون غالباً صفات ثابتة لا تحوِل بُدور التطوُّر أو التغيُّر. أمَّا الخطاب* الذي يُكوِّنها كشخصية فيندرج في أنماط بيان معروفة ومُحدَّدة.

الشكل المفتوح:

- الحكاية فيه مجموعة عناصر مُتعددة تتراكب ممَّا بحيث تُشكِّل في مجملها كُلًّا مُتجانساً. وهي تُقدِّم على شكل مقاطع لا تقوم على التسلسل والتكثيف كما في الشكل المُغلَق، وإنما على الانقطاع والتبعثر الذي يترك للمصادفات هامشاً كبيراً. والشبكة الأساسية في الشكل المفتوح ترتبط بالحركات الثانوية دون أن يكون الرابط بينهما مُحكِّماً بالضرورة. وفي كثير من الحالات لا يوجد التزام بوحدة الفعل، وهذا ما نَجده في مسرح الباروك* حيث تتوازي الحركات أو تتعكس أو تتداخل ضمن بعضها البعض (انظر المسرح داخل المسرح)؛ وفي الأنواع المسرحية التي تعتمد مبدأ السيناريو* المفتوح الذي يترك هامشاً كبيراً للارتجال* كما في الكوميديا ديلارته*.

- الزمان والمكان في الشكل المفتوح ليسا مُغلَقين، وليس هناك التزام بمبدأ التكثيف الزمني والوحدة. كذلك فإنَّ المكان والزمان يتجاوزان ذورهما التقليديَّيْن كُتْصُر وسيط لطرح الحدث ليُصبِحا في بعض الأحيان العنصر الأساسي في الحدث. ففي مسرحية «المستأجر الجديد» للروماني أوجين يونسكو E. Ionesco (١٩١٢-١٩٩٤) يقوم الحدث بمُجمِّله على بناء المكان وترتيب أبعاده، وفي مسرحية «الأم شجاعة» لبريشت يُشكِّل الزمان

الناحية السَّهْجِيَّة كانت نقيضًا لكلِّ ما كان يُشكِّل سابقًا عماد النقد التقليديّ.

الشَّكْلِيَّة في المَسْرَح:

١- المرحلة الأولى: شاع هذا التيار في روسيا بعد الثورة وأثر على كُتَّاب ومسرحيين مثل فيسغولود مييرخولد V. Meyerhold (١٨٧٤-١٩٤٠) ونيسغولاي أكيموف N. Akimov (١٩٠١-١٩٦٨) والكساندر تايروف A. Tairov (١٨٨٥-١٩٥٠). وقد كان للشَّكْلِيَّة دورها في زيادة الاهتمام بالشكل المسرحي والابتعاد عن التصوير الواقعي. وقد ساعدت في بداياتها على تغيير مَنحَى العمل المسرحي بالنسبة لما كان سائدًا قبل الثورة، وأثرت بشكل غير مباشر على أسلوب المسرحيين في التعامل مع المُمَثِّل وشكل الأداء* (انظر البيئاتيَّة، البيوميكانيك).

٢- المرحلة الثانية: بعد أن انحسرت الشَّكْلِيَّة في الاتحاد السوفيتي ثُم في تشيكوسلوفاكيا بسبب الهجوم الذي تعرَّضت له، هاجر مُنْظَرُوها إلى أوروبا وإلى أمريكا فشكَّلت أعمالهم التَّوَّاة الأساسيّة للمُنْعَطَف الهام في مَجال العلوم الإنسانية والنقد والدُّرَاسات في القرن العشرين. وكان لهذه الدُّرَاسات تأثيرها الهام على المسرح والإخراج*، وذلك ضمن التفاعل الجدلي بين الدُّرَاسات الحديثة والإبداع.

جدير بالذكر أنه قد أثير الجدل لفترة طويلة في الاتحاد السوفيتي خلال الثلاثينات حول التناقض بين الشَّكْلِيَّة والواقعيَّة الاشتراكية التي برزت في تلك الفترة. فقد اعتبرت الشَّكْلِيَّة نقيضًا للالتزام في الفن، وصار لصفة الشَّكْلانيَّة

روفرغ وشيمين إذا لم يَتَم ربط هذه الدوافع بكلِّ الصِّراع الإيديولوجي والتاريخي بين النُّظام الإقطاعي القديم والنُّظام المَلَكِي الجديد. انظر: درامي/ملحمي، البيئية والمسرح، الأنواع المسرحية، الأشكال المسرحية..

Formalism

Formalisme

■ الشَّكْلِيَّة والمَسْرَح

اتَّجَاه نقديّ فلسفيّ ظهر في روسيا مع «الشَّكْلانيِّين الروس» ومنهم بروب Propp وجاكوبسون Jakobson وباختين Bakhtine وماياكوفسكي Maïakovsky، وفي تشيكوسلوفاكيا مع أعضاء «حَلَقَة براغ» مثل بوغاتريف Bogatyrev وفلتروسكي Veltrusky وموخاروفسكي Mukarovsky، وشكَّلت تيارًا تَبَلُّور في الفترة التي تقع بين عامي ١٩١٥ و١٩٣٠. أخذ هذا الاتَّجَاه بُعدًا نظريًّا طال مَجالَ الأدب والمسرح والفنون الجميلة، وأثر على الإنتاج الأدبي والفني، وكان وراء التوجُّهات الحديثة في النقد الغربي منذ مطلع القرن العشرين، وعلى الأخص في مَجال الدراسات البيئية* واللُّغويَّة* والأنثروبولوجيا* والسميولوجيا* إلخ.

قامت الشَّكْلِيَّة على الاهتمام بشكل العمل الفنيّ والأدبيّ، أي بالخصائص والأساليب التي تُعطي العمل تركيبته وبنيته، بِقَضِّ النظر عمدًا هو خارج العمل والنصّ بِحدِّ ذاته، أي ما له علاقة بالسيرَّة الذاتية لمنتج العمل الفنيّ وبالسِّياق الاجتماعيّ والتاريخيّ والإيديولوجيّ الذي يَشكِّل العمل ضمنه. بعد ذلك، وفي مرحلة لاحقة، يَتَم ربط العمل الفنيّ بكلِّ هذا، فيكون الرُّبط بالسِّياق هو المرحلة النهائيَّة وليس نُقطة الانطلاق في التحليل. أي إنَّ الشَّكْلانيَّة من

معنى انتقاصي يرتبط بأولوية الشكل على المضمون، بل وصار الجدَل كله يدور حول هذه النقطة بالذات في مرحلة من المراحل. كذلك ثار الجدَل حول الشكلانية من منظور إيديولوجي بين المُنظّر الروماني جورج لوكاتش G. Lukacs (١٨٨٥-١٩٧١) والمسرحي الألماني برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-

١٩٥٦). وقد حدّد بريشت موقفه من الشكلانية التي «أنهم» بها، واعتبر أنّ الشكلانية هي موقف يَفصّل تمامًا الشكل عن الوظيفة الاجتماعية. وهذا لا يتحقّق في أعماله لأنّ أي عنصر من الشكل في مسرحه موقوف اجتماعيًا وتاريخيًا (انظر الغستوس).

ص

■ الصَّالَة

Anditorium

Salle

انظر: الخشبة والصالة.

■ الصُّراع

conflict

conflit

أصل كلمة conflit من الفعل اللاتيني confligere الذي يعني يصطدم.

الصُّراع مفهوم عام يَفترض علاقة صيدامية تجسدية أو معنوية بين طرفين أو أكثر. وهو مبدأ يحكم العلاقات بين الأفراد والمجموعات، كما أنه موجود أيضًا ضمن الذات البشرية، ولا يُعتبر التوتر وعلاقات المنافسة بالصُّراع صراعًا.

لا بُدَّ من مقومات لكي يكون هناك صراع ما في الواقع الاجتماعي والسياسي وغيره منها:

- وجود قوى فعالة تتجلى ماديًا بشكل ما ضمن حيزٍ محدّد (قوى المجردة لا تُشكّل طرفًا من أطراف الصُّراع)، وكلُّ طرف من أطراف الصُّراع يرتبط بمنظومة خاصّة به.

- وجود علاقة ما تربط بين القوى المتصادمة، فإنّما أن يحتم الصُّراع بين عناصر تنتمي إلى نفس السّجال، أو يكون صراعًا بين مجالين مختلفين يتنازعان عنصرًا واحدًا مشتركًا.

في الأعمال الأدبية والفنيّة والأساطير يكون الصُّراع أبسط أشكاله نوعًا من التجسيد لعلاقات صيدامية مُستندة من الواقع بين قوى أو رغبات متعارضة في موقف مُعيّن. لكنّه فيها، خلافًا لما

يجري في الحياة، يُمكن أن يتبدّل بين قوى غيبية ولملموسة تُجسّد بشكل ملموس. ذلك أنّ الأعمال الأدبية والفنيّة والأساطير لا تُصوّر الصُّراع تصويرًا مُباشّرًا، وإنّما تُعيد صياغة العلاقات التي تتحكم بوجوده من خلال بناء تنظّم أطراف الصُّراع في داخله ويُشكّل البنية العميقة Structure profonde للنصّ دون أن يتجلى بالصُّرورة على مُستوى البنية السطحية Structure de surface (انظر نموذج القوى الفاعلة).

■ الصُّراع في المسرح الدرامي:

يختلف شكل الصُّراع في المسرح الدرامي عنه في الأنواع الأدبية الأخرى ذات البنية السردية مثل الرواية وغيرها. فهو يكتسب فيه كثافة وتركيزًا، وبالتالي يكون دوره مُختلفًا. وخصوصيّة دور الصُّراع في المسرح تكمن في أنّه يُولّد الديناميكية المُحرّكة للفعل الدرامي*. فالموقف الصُّراعي هو الذي يُعطي المُبرّر لبداية الأحداث الدرامية ويؤدّي إلى تكوّن الأزمة* ويدفع الفعل باتجاه العقدة* والذروة* ثمّ الحل*. وقد اعتبر الفيلسوف الألمانيّ فريدريك هيجل F. Hegel (1770-1831) في كتابه «علم الجمال» أنّ الفعل المسرحي يتمّ بالأصل ضمن وسط تصادمي، ويُولّد أفعالًا تصادميّة وردود أفعال تجعل من الصُّروري تخفيف حثّته وحلّه في النهاية*.

B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) في مُقاومته بين المسرح الدرامي والمسرح المَلحمي (انظر درامي/ملحمي)، وعلى الأخصّ بالمسرح ذي الشكل المُغلّق. ومن الواضح أنّه لا يُمكن نقضي الصّراع بهذا المنظور في أشكال* مسرحيّة أخرى مثل المسرح المَلحمي* ومسرح الغَيْب* ومسرح الحياة اليوميّة*، حيث تكون طبيعته مُختلفة، ويكون غياب الصّراع في بعض الحالات ذو دلالة.

والصّراع في المسرح المَلحمي حالة خاصّة، لأنّ أسس الصّراع في هذا المسرح موجودة، لكنّ الكتابة التي تُفكّك العناصر الدرامية وتُوضّعها في قالب سرّدي لا تُركّز على أزمة، وإنّما على صيرورة وتطوّر يقومان على تسلسل الأحداث أو المواقف، وهذا ما يُسمّيه بعض الفلاسفة ومُنظري المسرح مثل بيتر زوندي P. Zondi ولوكاش وهغل عملية إضفاء الضّربة المَلحميّة على المسرح Episation، أي إعطائه شكلًا روائيًا. فالمسرح المَلحمي وكلّ ما تأثّر به لا يُطرح علاقة الإنسان بالعالم كمُلاعبة صِراعية، وإنّما يُستبدل مفهوم الصّراع بمفهوم التناقض على مُستوى الشخصية نفسها وعلى مُستوى علاقة الشخصية بالعالم، ويظهر ذلك على سبيل المثال في التناقضات التي تحمّلها شخصية «الأم شجاعة» في مسرحيّة بريشت التي تحوّل نفس الاسم.

في إعدادهِ للكلاسيكيات القائمة أصلًا على وجود الصّراع، غيَّب بريشت الصّراع أو جَعَلَ من الأحداث التي يُمكن أن تُضمّن صِراعًا مُشاهد تَمَّ خارج الخشبة وتُغلب عنها بالسرّديّ كما في مُحكمة كورولانوس. وفي حال وجود الصّراع، كما في مسرحيّة «دائرة الطباشير القوقازيّة» حيث يتشكّل من تمارُض وغيتين (رغبة

والمسرح الدرامي يتحدّد بوجود الصّراع الذي يتأزّم مع بداية المسرحيّة أو بعد ذلك بقليل (انظر نقطة إثارة الحدث)، كما يُمكن أن يكون سابقًا لبداية المسرحيّة كما في مسرحيّة «روميو وجولييت» للإنجليزيّ وليام شكسبير W. Shakespear (١٥٦٤-١٦١٦). وهو يُقرأ على مُستوى الثّنية السطحيّة للنصّ (صراع بين الشخصيات) وعلى مُستوى الثّنية العميقة (صراع بين القوى الفاعلة) عبر تطوّر الأحداث والانتقال من حالة ما في البداية إلى حالة أخرى في النهاية. وعملية استقصاء الصّراع وأطرافه على مُستوى الثّنية العميقة للنصّ من خلال تطبيق نموذج القوى الفاعلة*، ومن ثمّ دراسة شكل المسرحيّة من خلال علاقة بدايتها بنهايتها (انظر شكل مفتوح/شكل مُغلّق) يفتحان الباب أمام قراءة* خاصّة للمسرحيّة تتخطّى مُستوى الحكّة* باتجاه البحث في الرّؤية التي يبنّاها النصّ.

- ارتبط الصّراع في المسرح الدرامي بوجود البطل*، وكذلك تحدّد نوعه في المسرحيّة بنوعية وطبيعة العائق* الذي يقف بمواجهة البطل ويمنعه من تحقيق رغبته. وهناك الكثير من الدّراسات التي تُفسّر علاقة البطل بالصّراع، فقد ربط هغل، وكذلك الناقد الرومانيّ جورج لوكاش G. Luckács، تشكّل البطل كبطل بعملية وعي الذات لديه. واعتبرا أنّ هذا الوعي لا يتحقّق إلّا ضمن علاقة صِراعية حيث يقف هذا البطل بمواجهة شخصية* أو قوى أخرى مُعارضة له، أو بمواجهة مبدأ أخلاقيّ.

الصّراع في المسرح المَلحمي:

هذا المفهوم عن الصّراع مُرتبط بالمسرح الدرامي كما تحدّد الألمانيّ برتولت بريشت

على مُستوى الخطاب* من خلال المُجابهة الكلامية (انظر الأغون).

- صراع خارجي مَبْنِي على تناقض بين رؤيتين للعالم كما في مسرحية «أنثيغونا» لسوفوكليس Sophocle (٤٩٦-٤٠٦ ق.م.) حيث تتعارض رغبة كريون مع رغبة أنثيغونا، أو مَبْنِي على تضارب المصالح بين الخاص والعام، كما هو الحال في مسرحية «إيفيغينيا» ليوريبيدس Euripide (٤٨٠-٤٠٦ ق.م.).

ب- صراع وجداني *Dilemme* يأخذ شكل نزاع أخلاقي بين الواجب والرغبة أو العقل والعاطفة، ويُعبّر عنه على مُستوى الخطاب في المونولوج* أو بالصمت*. ونجد هذا النوع من الصراع الداخلي مثلاً في تردد هاملت في مسرحية شكسبير، وفي مُعاناة بظلي مسرحية «السيد» للفرنسي بيير كورني P. Corneille (١٦٠٦-١٦٨٤)، وفي أغلب مسرحيات الروسي أنطون تشيخوف A. Tchekhov (١٨٦٠-١٩٠٤) والإنجليزي هارولد بيتر H. Pinter (١٩٣٠).

ج- صراع ميتافيزيقي بين الإنسان وقوة ما غيبية كما في مسرحية «نقطة السمت» للفرنسي بول كلوديل P. Claudel (١٨٦٨-١٩٥٥) حيث يكون صراع الشخصيات مع مبدأ أخلاقي مَبْنِي لتحريك الفعل. في بعض الحالات يُمكن أن تُجسّد القوة الغيبية عبر شخصية كما هو الحال في مسرحية «أوديب» لسوفوكليس حيث يتواجه أوديب مع تيريزياس الذي يمثل الدين.

الصراع والخاتمة:

يُوصي حلّ الصراع بنوع من المُصالحة

غروشا ورغبة ناتاليا)، يُدفع الصراع إلى نهاية المسرحية، ويبدو كأنه نتيجة سارما، ويأخذ شكل مُحاكمة هي بحدّ ذاتها مُحاكمة نهائية* للصراع، بحيث يُصبح حله حالة خاصة جدّاً تُخدّم فكرة المسرحية.

أنواع الصراع وأشكاله:

يُمكن أن يكون الصراع في المسرح صراعاً خارجياً مُجسّداً على الخشبة، أو يكون صراعاً داخلياً تعيشه الشخصية وتُعبّر عنه بأشكال مُختلفة منها الكلام. وشكل الصراع وطبيعته يرتبطان بالنوع المسرحي: فالصراع يكون خارجياً في الكوميديا* مثلاً وفي المسرح الذي يحتوي على حبكة مُعقّدة مثل مسرح الباروك*، وكذلك في المسرحيات التي تُجسّد أطراف الصراع بشكل مُبسّط على شكل شخصيات مجازية *Allégorie* كما في عروض الأخلاقيات* في القرون الوسطى، وكذلك في المسرح الشرقي* حيث تُبين الروامز* اللونية والحركية انتماء الشخصية إلى قطب من أقطاب الصراع. أمّا في التراجيديا* والأنواع* المسرحية الأخرى ذات الطابع الجاد والمؤثر *Pathétique* مثل الدراما*، يُؤدّي الصراع إلى فاجعة وليس إلى مُجرّد مُشكلة يُمكن حلّها كما في الكوميديا، ويأخذ أشكالاً مُتعددة، فيكون داخلياً يُعبّر عن مُعاناة الشخصية، أو داخلياً وخارجياً معاً. يأخذ الصراع أشكالاً مُتعددة منها:

١- صراع خارجي مَبْنِي على تناقض بين شخصيتين (لأسباب عاطفية، اقتصادية، سياسية إلخ). وهذا النوع من الصراع يُشكّل القاعدة التي تُبنى عليها الحبكة في الكوميديا والدراما والميلودراما*، وتُجسّد على الخشبة على شكل أفعال، أو يأتي

في نهاية المسرحية - على حساب حياة هاملت.
انظر: الاغون، البطل، العائق.

Silence

■ الصمت

Silence

الصمت في المسرح هو غياب الكلام وكل ما هو مسموع من موسيقى وضجيج ومؤثرات سمعية، وهذا ما يتعارض مع طبيعة العرض المسرحي كفن سمعي بصري. من هذا المنطلق، فإن لحظات الصمت في المسرح، لكونها تعني الفراغ، تكتسب وقفا خاصا وتكون لها دلالتها قدر الكلام وأكثر أحيانا.

لا يدخل في مجال بحث الصمت في المسرح الأداء الصامت في عروض الإيماء والبانتوميم التي تشكل حالة مستقلة لها دلالاتها إذ يتم التعبير فيها من خلال الحركة بدلا من الكلام.

لا يمكن تعريف وتحديد وضع ودور الصمت في المسرح بالمطلق، إذ أن لكل حالة من حالات استخدام الصمت في النص وفي العرض دلالتها الخاصة. ففي النص، حين يمكن عن لحظات الصمت في الإرشادات الإخراجية، تشكل هذه اللحظات قراغا زمنيا في الفعل المسرحي. وفي العرض، يمكن التعبير عن لحظات الصمت من خلال قراغ في الحركة والكلام معا Pause. وفي الحالتين يكون لذلك دوره الواضح في تحديد الإيقاع العام للمسرحية الذي يصبح بطيئا. كذلك فإن لهذه اللحظات دورها في التأثير على المعنى العام للمسرحية إذ توحى بغياب التواصل بين الشخصيات والمثل وعدم القدرة على التعبير والإحساس بعدم جدوى التعبير باللغة.

ظهر اتجاه استثمار الصمت بشكل مقصود

والاستقرار بعد الفوضى، وهذا يعكس موقفا ما من الواقع. ففي الأنواع الدرامية يأتي حل الصراع في نهاية المسرحية كجواب على التساؤلات التي يطرحها الصراع، وهذا ما تطرق إليه هينل حين قال بأن التراجيديا تظهر أن هناك عدالة دائمة هي التي تفرض في النهاية من خلال فرض موقف أخلاقي معين.

والخاتمة في كثير من الأنواع المسرحية هي حل الصراع أو الصراعات، وذلك يما للقواعد الكلاسيكية التي تفرض أن تعطي هذه الخاتمة أيضا معلومات عن مصير كل الشخصيات.

هناك حالات لا يكون الحل في خاتمة المسرحية فيها حاسما، وإنما يترك الباب مفتوحا أمام احتمالات عديدة (مستقبل غير واضح في مسرحيات تشيخوف ونهاية مفتوحة في مسرحيات بريشت). والعلاقة ما بين النهاية والبداية وطريقة حل الصراع تشكل نموذجا مضيقا للمسار التطوري الذي يأخذه التاريخ في الواقع. فحل الصراع إما أن يصور انتقالا إلى وضع جديد (الانتقال من النظام الإقطاعي إلى النظام الملكي في مسرحية «السيد» لكورني)، أو يكون عودة إلى ما كان موجودا في البداية (العودة إلى السلطة الشرعية في مسرحية «فيدوا» للفرنسي جان راسين J. Racine ١٦٣٩-١٩٤٩).

في بعض الأحيان يؤدي حل الصراع إلى تمايز واضح بين وضع الشخصية وضع العالم الذي تنتمي إليه. فالنهاية المأساوية للشخصيات في مسرحية «روميو وجوليت» لشكسبير هي نوع من الاستقرار على وضع ما هو وضع المصالحة، لكنه يأتي على حساب الشخصيات التي تبدو وكأنها كُتبت للقاء. والامر نفسه في مسرحية «هاملت» لشكسبير حيث تكون عودة النظام - التي تتجسد عبر تثبيت سلطة فورتينبراس

المتأفزيقية. فكان غياب الكلام تعبيراً عن غياب الوعي وغياب القدرة على التعبير، وهذا ما نجده في أغلب مسرحيات الإيرلندي صمويل بيكيت S. Beckett (١٩٠٦-١٩٨٩)، وعلى الأخص مسرحية «أفعال بدون كلام».

في مسرح الحياة اليومية* نجد نوعاً من التأقّب بين ما يُقال وما لا يُقال بحيث يكون الصمت مُعبّراً عن غربة الإنسان عن واقعه المعاش، ويبدو ذلك واضحاً في مسرحيات الفرنسيين ميشيل دوتش M. Deutsch (١٩٤٨-) وميشيل فينافير M. Vinaver (١٩٢٧-) والألمانيين فرانتز كزافيه كروتز F.X. Krötz (١٩٤٦-) وبيتر هاندكه P. Handke (١٩٤٢-). وفي عروض المخرج الفرنسي جاك لاسال J. Lassalle (١٩٣٦-) لهذه المسرحيات.

كذلك تُعتبر العروض الأولى للمخرج الأمريكي روبرت ويلسون R. Wilson (١٩٤١-) اليتال الأوضح على التحرُّر من استعمال الكلام لصالح الصورة، وعلى الأخص في تجربته المسرحية مع الضمّ والبكم حين قدّم مسرحية «نظرة الأصم».

في المسرح العربي يُعتبر عَرَض «معتلا» (١٩٩٥) الذي أخرجه التونسي توفيق الجبالي (١٩٤٤-) استثماراً للصمت في حاله القصوى، وليباب الحركة ضمن أداء الممثلين في عَرَض يقوم بأكمله على حالة صمت وجمود تُضغ الممثلين ضمن تجربة أدائية فريدة، وتُورط المخرج* في حالة انتظار وتوتّر من البداية وحتى النهاية.

انظر: مَسْرَح الصَّمْت.

في المسرح ضمن حركة التجديد في الكتابة والإخراج* منذ نهاية القرن التاسع عشر. فقد وعى الكتاب والمخرجون دور الصمت وقدرته على التعبير يثل الكلام، وكانت نتيجة ذلك ظهور ما يُمكن أن يُطلق عليه اسم دراماتوجية الصمت، أو مسرح ما لا يُقال Théâtre de l'inexprimé، أو مسرح الصمت.

على صعيد الكتابة تُعتبر مسرحيات السويدي أوغست ستريندبرج A. Strindberg (١٨٤٩-١٩١٢) والروسي أنطون تشيخوف A. Tchekhov (١٨٦٠-١٩٠٤) من أبرز الأمثلة على استخدام لحظات الصمت ضمن الجوار* لتبيان الحالة النفسية التي تعيشها الشخصيات. كذلك فإنّ الفرنسي جان جاك برنار J.J. Bernard (١٨٨٨-١٩٧٢) الذي يُعتبر مؤسس حركة مسرح الصمت كتب عدداً من النصوص لا تستطيع الشخصيات فيها أن تُعبّر عن عواطفها الدفينة بالكلام فيكون على الممثل* أن يُعبّر عنها بأدائه.

على صعيد الإخراج قام الإنجليزي غوردون كريغ G. Craig (١٨٧٢-١٩٦٦) بإلغاء الكلام في بعض عروضه لإبراز الصورة البصرية عن طريق الديكور* والإضاءة* والحركة كما يبدو في إخراجة لمسرحية «السلام» التي كتبها وقُدّمها عام ١٩٠٥. كذلك استثمر المخرج الروسي كونستانتين ستانيسلافسكي C. Stanislavski (١٨٦٨-١٩٣٣) الصمت في إعداد الممثل* وفي أدائه (مرحلة التركيز قبل الدخول في الدور).

في مسرح القرن العشرين استثمر الصمت في حلّه الأقصى للتعبير عن اغتراب الإنسان وأزمته

■ الطبيعية والمنسرح

Naturalism

Naturalisme

الطبيعية في عِلْم الجمال هي مذهب يقوم على محاكاة* الفن للطبيعة كما هي من غير تكلف أو تصنع، وبذلك يقف موقف النقيض من المثالية. وتسمية Naturalisme مأخوذة من الكلمة اللاتينية Natura التي تعني الطبيعة. وفي اللغة العربية أيضًا اشتُقَّت تسمية الطبيعية والطبعانية والطبعوية من كلمة الطبيعة.

ظهرت الطبيعية كتوجه جمالي في فرنسا في الربع الأخير من القرن التاسع عشر وكانت امتدادًا للتيار الواقعي. وقد وضع أسسها الفرنسي إميل زولا E. Zola (١٨٤٠-١٩٠٣) الذي تأثر بالفلسفة الوضعية وتطور العلوم الطبيعية وخاصة بأعمال عالم الأحياء الفرنسي كلود برنار C. Bernard صاحب كتاب «مقدمة في الطب التجريبي» (١٨٥٥)، إذ كتب زولا متأثرًا به كتاب «الرواية التجريبية» (١٨٨٠). وقد نظر زولا للمسرح الطبيعي في كتابه «الطبيعية في المسرح»، وكذلك «كتابتنا الدراميون» (١٨٨١).

تطور المعنى الجمالي للطبيعة مع زولا بحيث أصبحت تعني محاكاة الطبيعة من خلال نقل معالمها بدقة. وقد أخذت منذ البداية شكل التوجه العلمي إذ تراكمت بمحاولة تفسير الواقع من خلال إبراز تأثير الظروف الاجتماعية والوسط Le milieu على الإنسان، بحيث لا يمكن فهمه بدون تحليل البيئة التي يعيش فيها.

كما أبرزت تأثير العوامل الفيزيولوجية (العزلة والوراثة) والنفسية على السلوك الإنساني، وهذا ما تجلّى بشكل واضح في الرواية وفي المسرح.

■ المنسرح الطبيعي:

يمكن أن نجد للطبيعة في المسرح أصولًا في التوجه الذي ساد في القرن الثامن عشر ودعا إلى العودة إلى الطبيعة في الأدب والفن، وفي أفكار الفرنسي دونيز ديدرو D. Diderot (١٧١٣-١٧٨٤) الذي طالب بالبحث عن الحقيقة وعما هو طبيعي، وبمسرح له هدف اجتماعي. كما نجد بعض أبعادها في الدعوات التي ظهرت في القرن التاسع عشر لتحقيق الإيهام* بالحقوقي من خلال الابتعاد عن الأعراف* المسرحية السائدة سابقًا.

من المؤثرات التي لعبت دورها في تشكيل التيار الطبيعي في المسرح وتحديد أهدافه:

- الأفكار الجديدة التي أفرزتها في فرنسا ثورة ١٨٤٠ وكومونة باريس في ١٨٧١، وأدت إلى المطالبة بخلق مسرح شعبي* يُصور واقع الحياة اليومية للبسطاء ويتوجه إلى متفرجين من الناس العاديين.

- اتجاه العودة إلى التاريخ وعرض وقائمه، وهذا ما يتجلى في مجموعة المسرحيات التي كتبها الفرنسي رومان رولان R. Rolland (١٨٦٩-١٩٣٣) ومنها «الرابع عشر من تموز» (١٩٠٢).

بيك H. Becques (١٨٣٧-١٨٩٩) والألمانيين
آرنو هولز A. Holz (١٨٦٣-١٩٣٩) وغيهارت
هاوبتمان G. Hauptman (١٨٦٢-١٩٤٦)
والإنجليزيّ جون غالزورثي J. Galsworthy
(١٨٦٧-١٩٣٣) والإيرلنديّ جون سينغ
J. Synge (١٨٧١-١٩٠٩) والروسيّ مكسيم
غوركي M. Gorki (١٨٦٨-١٩٣٦) والإيطالي
جيوفاني فيرغا G. Verga (١٨٤٠-١٩٢٢)
وكذلك النرويجيّ هنريك إبسن H. Ibsen
(١٨٣٨-١٩٠٦) الذي كتب مسرحيّات اجتماعيّة
مُستَمَدّة من الواقع، وإن لم يربط نفسه بالطبيعيّة
كتيّار. أما السويديّ أوغست سترندبرغ
A. Strindberg (١٨٤٩-١٩١٣) فقد كتب في
مرحلة ما من مساره المسرحيّ بعض المسرحيّات
الطبيعيّة قام بإخراجها الفرنسيّ أنطوان
إلى التعبيريّة*. كذلك فإنّ الروائيّ الفرنسيّ زولا
قام بإعداد رواياته «تيريز راكان» و«السلخ»
للمسرح.

على صعيد الإخراج، يُعتبر الغرض الذي
قَدّمه ستانسلافسكي لنصّ مكسيم غوركي
«الحضيض» مَحَقَّة هائلة في تاريخ المسرح
الطبيعيّ لأنّه كان صياغة جماليّة مُتكاملة لكلّ
أبعاد الطبيعيّة في الغرض المسرحيّ.

سمات المسرح الكبيبي:

انطلاقاً من فكرة أنّ ما يُطرح على خشبة
هو الحقيقة أو الواقع، وأنّ الحدث المعروض
هو شريحة من الحياة *Tranche de vie*، تغيّرت
النظرة إلى العناصر المُكوّنة للغرض المسرحيّ
كالديكور* والسينوغرافيا* وأداء المُمثل. فقد
صار الديكور يُصمّم خصيصاً للمسرحيّة ولا
يؤخذ ممّا هو موجود في المستودعات، كما أنّه
صار يُقدّم صورة تفصيليّة عن الواقع ضمن الرغبة

- مُطابقة رجال المسرح في فرنسا مثل فيرمان
جيميه F. Gemier (١٨٧٩-١٩٤٩) وجاك
كوبو J. Copeau (١٨٧٩-١٩٤٩) وأندريه
أنطوان A. Antoine (١٨٥٨-١٩٤٣)
بالخروج عن المَرَكِزِيّة في الإنتاج المسرحيّ
ولإيجاد صيغ جديدة له.

ومع أنّ المسرح الطبيعيّ لم يَستمرّ طويلاً،
إلا أنّ تأثيره امتدّ وتجاوز فرنسا وأفرز أسلوباً
جماليّاً في مُقارَبة الواقع على صعيد الإخراج*
والأداء*. وقُدّف إلى تحقيق الإيهام الكامل،
وهذا ما كرّسه المسرح الواقعيّ فيما بعد.

انتشر التيار الطبيعيّ في المسرح لأنّ ظهوره
ترافق مع ولادة فنّ الإخراج والتطوّر التقنيّ في
أدوات الغرض المسرحيّ، وعلى الأخصّ
استخدام الإضاءة* الكهربائيّة بدلاً من مصابيح
الغاز في مُقَدِّمة الخشبة. وقد كان لذلك دوره
في إمكانيّة تطبيق أهداف الطبيعيّة عمليّاً في
الغرض المسرحيّ، وعلى الأخصّ الإيهام
بالبيئة.

من العوامل التي سَمَحَتْ بانتشار المسرح
الطبيعيّ أيضاً انتقال رجال المسرح ضمن دول
أوروبا، وانفتاحهم على التجارب المسرحيّة
الجديدة في البلدان المُختلفة: فقد دُرس المُخرج
الروسيّ كونستانتين ستانسلافسكي
C. Stanislavski (١٨٦٣-١٩٣٨) عند المُخرج
الفرنسيّ أنطوان، كما عمل الإنجليزيّ غوردون
كريغ G. Craig (١٨٧٢-١٩٦٦) في موسكو.
كذلك فإنّ صيغة المسرح الحرّ* التي كانت نواةً
لأسلوب الإخراج الطبيعيّ انتشرت في أوروبا
 وأمريكا وروسيا وحتى في اليابان.

ومع أنّ الطبيعيّة ظهرت في فرنسا إلا أنّ
أشهر كُتّاب المسرح الطبيعيّ كانوا من خارجها.
من أهمّ كُتّاب المسرح الطبيعيّ الفرنسيّ هنري

بشكل أو بآخر في مسرحيات البولفار* والميلودراما* وفي الدراما التلفزيونية* وفي السينما. والغاية من هذه الأعراف هي تصوير الحياة وتحقيق الإيهام من خلال أسلوب أداء يقوم على التماهي الكامل بين الممثل* والشخصية التي يؤديها، وعلى تمثيل* المتفرج بهذه الشخصية.

ومع أن الطبيعة كثيرًا انحسرت في بدايات القرن، إلا أن لها امتدادات في المسرح الواقعي وما تولّد عنه في القرن العشرين: فقد تحوّل الكثير من الكتاب المسرحيين الذين ارتبطوا لفترة ما بالطبيعة إلى المسرح الواقعي وأهتمهم مكسيم غوركي وهنريك إبسن والإيرلندي جورج برنار شو G.B. Shaw (١٨٥٦-١٩٥٠). كذلك ظهرت توجهات تأثرت بالطبيعة منها نزعة تمثيل الحقيقة* Verisme في إيطاليا، وتوجه الموضوعية الجديدة *Neue Sachlichkeit* في ألمانيا. أما في إنجلترا فقد ظهر في الخمسينات من هذا القرن ما يطلق عليه اسم دراما حوض الغسيل *Kitchen-Sink Drama* التي تصوّر حياة الطبقات الدنيا، وتمثلها مسرحيات الإنجليزي آرنولد ويسكر A. Wesker (١٩٣٢-). كذلك يعتبر مسرح الحياة اليومية* الذي ظهر في ألمانيا وفرنسا في السبعينات امتدادًا للطبيعة.

نقد الواقعية والطبيعية:

ليس من السهل دومًا التمييز بين الواقعية والطبيعية في المسرح، خاصة وأن تسمية المسرح الإيهامي *Théâtre d'illusion* المستعملة اليوم تشلّ الاتجاهين معًا. فالواقعية والطبيعية تسميان إلى تقديم الواقع على الخشبة من خلال محاكاة أمينة للنموذج الأصلي، وبذلك شكّلتا أعرافًا خاصة بهما تقوم على قبول المتفرج

في تصوير الوسط الذي تعيش فيه الشخصيات. ولقد أصرّ المخرج أنطوان راند الطبيعية في المسرح على استخدام أغراض حقيقية وقطع أثاث أتى بها من منزله، وعلى العناية بأدق التفاصيل للتوصل إلى الإيهام بالبيئة أو الوسط مع استخدام الإضاءة الملائمة لتحقيق ذلك. كذلك اعتُبر الديكور الذي يعطي جوًا حقيقيًا من العوامل التي تساعد الممثل على أن يعيش دوره ويتقمّص الشخصية* ويقول الجوار* وكأنه يرتجله ارتجالًا، وهذا ما تفرّق إليه ستانسلافسكي حين تحدّث عن مُعايشة الدور.

من جهة أخرى، ولأنّ الخشبة* تُمثل الحقيقة أو الواقع فإنّ الديكور لم يعد يقتصر على الخشبة وإنما يمتدّ إلى الكواليس* التي تأخذ شكل أبواب وشبابيك مفتوحة على حدائق وشوارع تُروحي بأنّها استمرار للعالم المُصوّر على الخشبة. كذلك اعتُبر الحُدّ الفاصل بين الخشبة والصالة جدًّا يَدُلُّ مُكثَّب الخشبة ممّا يفترض تقديم العرّض وكأنّ المتفرّج غير موجود (انظر الجدار الرابع). وبالتالي فإنّ المُخرجين في تلك الفترة وعلى الأخصّ أنطوان وستانسلافسكي أصرّوا على أن يُدير الممثلون ظهورهم للصالة لتحقيق أداء طبيعي.

كذلك سعى رواد المسرح الطبيعي إلى أداء وإلقاء* يخلو من الفخامة والتصنع ويكون قريبًا من التصرف الطبيعي، واعتمدوا لتحقيق ذلك لغة هي أقرب ما تكون إلى اللغة التي تستخدمها كلّ شخصية في الحياة ممّا يُعمّق البُعد البسيكولوجي للشخصية. وقد كان لذلك تأثيره على الكتابة المسرحية أيضًا.

ما يند الطبيعيّة:

شكّلت الطبيعة أعرافًا ما زالت موجودة

■ الطُقُس

Ritual

Rite

أصل كلمة Rite من اللاتينية Ritus التي تعني الطُقُس الديني. أما كلمة طُقُس بالعرية، والجمع منها طُقُوس، فهي كلمة مُحدثة مأخوذة عن الكلمة اليونانية Taxis التي تعني النُظام والترتيب، وتُستخدم للتعبير عن الشعائر والاحتفالات، وخاصة الطُقُوس الكنسية عند المسيحيين.

والطُقُس هو فعل جماعي له طابع القدسية وله برنامج وسيورة هي مجموعة من المراسيم الاحتفالية (الدينية أو الاجتماعية) المُتبعة في تَجْمُع بشري ما وتُعرف حُطوطها العامة سلفاً. والطُقُس كنوع من الاحتفال* كان عند طُهوره نوعاً من التقليد الاجتماعي. لكنه قد مع الزمن مَنَزه الاجتماعي المباشر واقتصر على البُعد الزمَني كما هو الحال في احتفالات الجُمُعة العظيمة وخميس الأسرار عند المسيحيين.

بدأت الطُقُوس في الماضي على شكل احتفالات بسيطة ثم تَعَقَّدت شيئاً فشيئاً. من هذه الطُقُوس ما بقي على صيغته الثابتة والشكرورة، وظَلَّ لصيقاً بالعقائد، ولم يَفْقِد طابعه القدسي، (وهنا هو الحال في طُقُوس عاشوراء عند الشيعة التي لم تَحَوَّل إلى مسرح رغم احتوائها على مَشاهد لها طابع مسرحي)، ومنها ما زال عنه الطابع القدسي وتحوَّل إلى أشكال فُرجة* احتفالية فُولكلورية أو مسرحية كما هو الحال في طُقُوس الاحتفالات الزراعية في الربيع في أوروبا بشكل عام والتي تَحَوَّلَت اليوم إلى عُرُوض واحتفالات فُولكلورية، كما هو الحال في احتفالات عيد الوَتَب في شهر أيلول في ألمانيا اليوم.

ولدت الطُقُوس تاريخياً مع ظهور بوادر

ضُمناً بأن ما يُقدَّم على الخشبة هو الحقيقة. ولهذا فإنَّ النقد الذي وُجَّه للمسرح الطبيعي والواقعي تناول على الأخصَّ القالب الذي يَتَلَوَّر فيه هذا المسرح والتأثير* الذي يُمارسه على المُتفرِّج: فطُرِحَ الواقع بشكل مَوْضوعي لم يَتَحَقَّق تماماً لأنَّ الطريقة التي قَدَّم فيها هذا المسرح صُورة عن العالم كانت طريقة جامدة لا تُخضع لَمَطق جَدَلِيَّة التاريخ من جهة، ولا تُظهِر العلاقة المُتبادلة بين الإنسان والمُجتمع من جهة أخرى. كما أنَّ الواقع المُصوَّر على الخشبة ظهر وكأنه مُجرَّد لوحات مُقتطعة من الحياة، وبدا كأنه حقيقة ثابتة غير قابلة للتطوُّر أو التحوُّل. والسبب في ذلك إعطاء الأولوية لتصوير الوَسَط على حساب تطوُّر الشخصيات. من جهة أخرى فإنَّ كثرة التضاميل في الفَرَض المسرحي لم تترك للمُتفرِّج إمكانية أن يُقدِّم تفسيره الشخصي للأمور ممَّا جعله سَلبيّاً حيال الفَرَض الذي يَراه.

هذه النواحي أُثِرت كمَوْضوع جَدَل ونقد من قِبَل مُنظِّري الأدب والمسرح ومنهم الباحث الروماني جورج لوكاش G. Lukacs الذي انتقد مضمون المسرح الطبيعي لأنه طالَب بنوع من التجانس في تصوير الفُرُوق ما بين الفردية (الذاتية) والعالم (الموضوعية). كذلك فإنَّ الألمانيَّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) انتقد رِقَاط الضَّعف في الدراماتورجية الطبيعية من خلال نقده لمسرحية «الساجون» لهاويتمان التي تُعتبر من أهم أعمال المسرح الطبيعي، فقد اقترض هاويتمان - حسب رأي بريشت - أنَّ الصُّراع الطبقي هو شيء نابع من الطبيعة الإنسانية، أي أنَّه نتيجة خنمية ولا علاقة له بتغيُّر المُجتمع في التاريخ.

انظر: الواقعية، نَزعة تمثِّل الحقيقة.

أشكالها وكذلك المسرح الاحتفالي اللطفي*.
ميّز الفرنسي أنطونان آرتو A. Artaud (١٩٤٨-١٩٦٦) في كتابه «مسرح القسوة» بين الاستغراق الديني والاستغراق اللذني، واعتبر أنّ الاستغراق اللذني هو التجربة الفعّالة لأنها تُخرج الفرد من ذاته وتُغمره في هُويّة أوسع من الهُويّة الفردية وأقوى وأمن. وقد بيّن آرتو أنّها بذلك تُحوّله وتُطهّره وتُسمح له أن يُسيطر على وجوده. والواقع أنّ الوجود داخل جماعة يخلّق حالة من العُدوى تُؤدّي إلى نوع من الانفجار المُحرّر وهذا ما يحصل في طقوس الزار في إفريقيا وما يُشابهها في جزر المحيط الهادي، وفي طقوس الرقص في جزر البالي في أندونيسيا التي استوحى منها آرتو فكرة ومبدأ مسرح القسوة*.

في المجتمعات الحديثة، ومع تطوّر أنماط المعيشة، انحسرت ممارسة الطقوس الجماعية أو تغيّرت طبيعتها بسبب غلبة الطابع الفردي على الحياة الاجتماعية. لكنّ بعض الطقوس بقيت حيّة وحافظت على طابع القدسية وظلّت تلعب دوراً أساسياً في تجمّعات بشرية معيّنة، وعلى الأخص لدى الأقليات العرقية أو العقائدية، كما هو الحال في بعض ممارسة الحضرة الرفاعية والحضرة اليسوية واحتفالات عاشوراء واليروز وطقوس أتباع مون في أوروبا، ممّا أعطى للطقّس وظيفة إضائية هي التأكيد على الهُويّة والوجود ومحاولة التميّز عن الإطار العام الذي توجد فيه هذه التجمّعات.

الطقس والمُشَرَح:

على الرغم من خصوصيّة يقي الطقّس على علاقة ما بالمسرح وبأشكال الفُرجة* كسيرورة وكِبْنة. ومع أنّ الطقّس لا يقبل التطوير لأسباب

الحياة الاجتماعية البشرية لتُكرّس تساؤلات المجتمعات حول الطبيعة والقوى الغيبيّة. ويُمكن أن نُصنّف الطقّوس البدائية التي عرفها الإنسان حسب موضوعاتها إلى فئتين أساسيتين هما طقّوس الموت وطقّوس الحياة. غالباً ما كانت هذه الطقّوس تتواجد معاً بشكل متوازٍ في كلّ المجتمعات وفي نفس المناسبات أحياناً، لكنّها أفرزت فيما بعد أنواعاً مُتباينة وشتابعدة: فقد أعطت طقّوس الموت التي كانت تُسمّى دراما الروح أنواعاً* مسرحية منها التراجيديا*، في حين أنّ طقّوس الحياة التي ارتبطت بالفعل الجنسيّ وخُصّصت للاحتفال بالربيع والخصب والحصاد والقطاف أفرزت كلّ أشكال الفُرجة المرحّحة التي تتمتع بطابع من الحُرّة والبولرسل* مثل الكرنفال* والعروض التُعبية وكلّ الأشكال الكوميديّة.

هناك صفات عامة تُوحّد بين الطقّوس مهما كان نوعها. فالطقّس بشكله الصافي هو فعلٌ يقوم على استحضار حالة من الماضي (أسطورة أو حادثة أو خرافة) والتعامل معها كواقعة. لكنّه مع كونه ممارسة اجتماعية تُفترض المشاركة وتتمّ في فضاء* مُحدّد هو فضاء الاحتفال، إلّا أنّه يتطلّب من الفرد المُشارك في عملية الاستحضار لعلامات الماضي الغائب هذه استمارةً كاملاً لقدراته الخاصة الجسدية والصوتية.

من جانب آخر فإنّ المُشاركة بالطقّس تتطلّب معرفة برموز وقوانين «اللُعبة» وقناعة بها، وإلّا أصبح المُشارك مُفترّجاً خارج إطار الحالة كما هو الحال في آية فُرجة. كذلك فإنّ المُشاركة الفعلية في الطقّس تُؤدّي في نهاية المطاف إلى حالة من التثيرة أو التّوجد *Transe* هي تفرغ جسديّ ونفسيّ يُؤدّي إلى الانشقاق والتطهير* وهذا ما استثمرته البسيكودراما* في بعض

في كونهما يتشعلان تجاه الحياة اليومية موقعا مختلفا على صعيد الزمان والمكان.

- في الطقس والمسرح هناك عزلة لقضاء ما عن فضاء الحياة اليومية (فضاء الطقس/ فضاء الحياة اليومية). ويبرز ذلك بكون المسرح ولد دائما داخل المعبد، وحتى عندما استقل عنه ظل يحتفظ بالسمة الأصلية للمكان وهي وجود حيزين مختلفين ومتقابلين هما حيز اللبب *Aire de jeu* وحيز الفرجة. لذلك فإن شكل المسرح معماریا يذكّر نوعا ما بشكل المعبد في الاحتفال الطقسي. ورغم التداخل الذي قد يحصل بين مشارك ومؤد، يظل هناك فصل بين فضاء القائمين على الطقس وفضاء المشاركين فيه. وكل من هذين الفضائين مغلّق على نفسه كما في المسرح لأن القاعدة الأساسية في الطقس، كما في المسرح، هي قاعدة الفصل بُنيويا ما بين المشاهد والمشاهد، وما بين المشارك والمؤدي.

على مستوى حيز الأداء أو اللبب في الطقس وفي المسرح، هناك دائما إمكانية تحويل هذا الحيز إلى فضاء محاكاة أو استحضار. فالطقس قد يحتوي في أحد أجزائه على حكاية أو خرافة تُروى وتؤدى، وفي ذلك استحضار وتكرار. بمعنى آخر يخلق المسرح والطقس زمنا مختلفا عن الزمن المعاش.

- العرض المسرحي يقوم على أعراف* مسبقة وكذلك الحال بالنسبة للظاهرة الطقسية. ومعرفة الروايمز* أو العرف شرط أساسي للمشاركة ولا تحوّلت هذه المشاركة إلى فرجة فقط، وهذه حالة المُشجّر الغربي في المسرح الياباني وحالة المُشجّر الغربي لطقس المولوية على سبيل المثال (انظر الأعراف

وبينة ويقي طقسا مغلّقا، إلا أنه يمكن أن يأخذ طابع الفرجة جزئيا بسبب اهتمام بعض الناس به من خارج الجماعة المشاركة، وهذه هي حالة الفرجة من الخارج على احتفالات المولوية وطقوس «ضرب الشيش» في المحفزة الرفاعية التي تلقى إقبالاً من المُشجّرين من خارج أتباع الطريقة.

أما حين نصّل الأمور إلى تقديم الطقس على خشبة المسرح كما يحدث عند تقديم رقصات المولوية مثلا على المسارح في بعض الحفلات، فإن هذا الطقس يتحوّل إلى فولكلور.

هناك طروحات ترى أنّ المسرح وأشكال الفرجة انبثقت عن الطقوس الدينية، وكذلك الألعاب الجماعية التي كانت جزءا من الطقوس في مناطق عديدة في العالم القديم. وهناك اليوم نوعا من المسرح بُنى شكل الطقس هو المسرح الاحتفالي/الطقسي الذي دعا إليه أرتو والإيطالي أوجينو باربا E. Barba (١٩٢٧-) والمخرج البولوني تادوتز كانتور T. Kantor (١٩١٥-١٩٩٠)، والبولوني جيرزي غروتوفسكي J. Grotowski (١٩٣٣-).

لكن هناك تعارضا أساسيا بين ما هو لببي في المسرح وبين ما هو لببي قُدسي في الطقس. فالحدود ما بين الطقس والمسرح قد تبدو للوهلة الأولى هشة وصعبة التحديد لكنها موجودة، والمفارقة بين الظاهرتين تُبين أنّ نقاط الالتقاء والتقارب بين هذين النوعين من النشاطات الإنسانية يمكن أن تصبح نقاط اختلاف وتباعد تدفع بهما إلى مجالين مختلفين.

١/ أوجه الانقياد:

- الطقس والمسرح يخلقان حالة قطع مع ما هو من الحياة اليومية، فالمقدس واللببي يلتزمان

(المرحية).

التدريب يتطلب أحياناً سيطرة على الجسد ومعرفة به (ضرب الشيش في الحضرة الرفاعية، المشي على الجمر في الطقوس الهندية، التطهير أي ضرب الرأس في عاشوراء الخ). وكذلك في المسرح حيث يحتاج الممثل إلى خبرة ومَلَكة نفسية وجسدية تسمح له بتنظيم أداؤه.

- والغاية الأساسية من العملية المسرحية ومن الطقوس هي خلق حالة من التواصل* بفض النظر عن نوعية هذا التواصل، ولكي يتم هذا التواصل لا بد من معرفة قواعد اللعبة.

ب - أوجه الاختلاف:

هناك اختلاف جوهري بين الطقوس والمسرح يكمن في الفارق بين ما هو قدسي وما هو دنيوي. فعندما استعار المسرح من الطقوس بعض عناصرها كانت هذه العناصر شكلية في غالبيتها ومُستعارة، لكن وجودها لا يشكل شرطاً ليتحول الطقوس إلى مسرح. فالطقوس قبل أن يكون شكلاً هو جوهر ومضمون. وتحول بعض الطقوس مع مرور الزمن من المقدس إلى الدنيوي وتحول المشاركون فيه من الإيمان والانفعال إلى المحاكاة والتفكير العقلاني قد تم على مستوى تطور الوعي الجماعي بالحدث موضوع الاحتفال. ففي الحضارة اليونانية على سبيل المثال، كانت هناك طقوس في البداية، مع مرور الزمن، وضمن ظروف اجتماعية موضوعية معينة، ظهرت مُعطيات جديدة سمحت بنوع من الابتعاد الواعي عن الفكر الأسطوري العقائدي والتحول إلى فكر مدني دنيوي، وهذا ما سمح بتحول الطقوس إلى مسرح لأن ما كان مقدساً ومجزّأً من اللاوعي الجماعي انتقل إلى الوعي وطرح على مستوى العقل والتفكير.

من جانب آخر فإن وجود العرف والعلمية والطابع الجماعي للممارسة يُدخل حالة المسرح* على الطقوس وعلى المسرح، إذ تكفي الرغبة بالخروج بالموقف العقائدي أو الديني إلى العلن وتحمله شكلاً محدداً لكي يتحول الطقوس إلى مجموعة أعراف ومراسيم، ويكون هناك مسرح، حتى لو رُفضت هذه المسرحة دينياً واعتُبرت نوعاً من الخداع المرفوض. وغالباً ما يتأتى الانفعال الذي يولده العرض أو الطقوس عن طابع الفُرجة الجماعية الذي تخلقه هذه المسرحة. فالمُتفرج أو المُشارك يفعل أو يتسجم حتى لو عرف أن ما يراه أو يُشارك به هذا هو عرض أو إعادة عرض Re-présentation لحقيقة ما وليس الحقيقة نفسها. ذلك أن كُل الأشكال الاحتفالية تتطلب مسرحاً أو برمجة درامية مُسبقة. في بعض الأحيان تُصبح هذه القواعد والأعراف في الطقوس مبرراً لوجود الاحتفال وحاملة للمعنى فيه لأنها هي التي تُعطي للاحتفال طابعه القدسي على مستوى الشكل على الأقل. بالمقابل، فإن المسرح يأخذ طابعاً احتفالياً عندما يُطغى تنفيذ مسار معين فيه على عناصر العرض الأخرى. فعلى الرغم من أن مسرحية «الملك يموت» للروماني يوجين يونسكو E. Ionesco (١٩١٢-١٩٩٣) ليست مسرحية طقسية، إلا أنها تُشكل مثلاً واضحاً على حالة يُطغى فيها تنفيذ برنامج الاحتفال (احتفال الموت) على المضمون (الموت وما يطرحه من خوف وتساؤلات).

- على مستوى الأداء، يحتاج المؤدي في الطقوس إلى عملية تدريب لتحقيق نوع من الانسجام مع سيرورة الاحتفال. وهذا

وحالة الاندماج فيه.

- الاحتفال المُقدَّس هو احتفال ضُمُّه بالأساس لأجل التماس الذين يُعيدون إحياءه ولا يأخذ بعين الاعتبار وجود مُتفرجين، بينما يَصُمُّ المسرح أساسًا على فكرة وجود مُتفرج، وهذا ما يَخْلُق الاختلاف بين المُتفرج والمُشارك وبين المُمثل والمُريد أو المُؤدي. انظر: احتفالي/طَلَسِي (مُسرَح-)، الاحتفال، الكرنفال.

■ الطَّلِيعِي (المُسرَح-) Avant-Garde Theatre Théâtre d'Avant-Garde

صفة الطليعي لا تدلُّ على نوع أو شكل أدبي أو مسرحي مُعيَّن، وإنما تُطلق على كلِّ عمل أو تيار أدبي أو فني يَكسر الأعراف السائدة ومُؤمَّد لمنظور جديد.

وكلمة Avant-Garde الفرنسيَّة تنتمي إلى مفردات اللُّغة العسكريَّة وتعني الكتيبة التي تُقدِّم الجيش، وهذا يُعسِّر المعنى الذي أخذه هذا المُصطلح الذي دخل في العِشْرينات من هذا القرن إلى اللغة التقدِّية حيث ارتبط منذ ظهوره بولادة الإخراج* في المسرح وبحركة التجريب* في الأدب والفن.

والطليعيَّة هي صفة نسبيَّة لأنَّه عندما تُصبح العناصر الجديدة فيما هو طليعي أعرافًا فإنَّها تُتَكَرَّس مع الزَّمن، فيتحوَّل ما كان طليعيًا إلى تقليدي. ففي إنجلترا مثلاً اعتبر المسرح الواقعي حركة طليعيَّة لأنَّه غيَّر في حينه من مَسار الكتابة المسرحيَّة وشكل العُرْض كما كان سائدًا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. من ناحية أخرى لا يُمكن اعتبار كلِّ جليل طليعي، إذ يجب التمييز بين ما هو مُجرَّد دُعة آتية لا تُترك أثراً مُتميِّزاً وتزول بعد فترة زمنيَّة، وبين ما هو

- الطَّلَس هو حالة آتية ثابتة المراحل تتعبد التكرار والاستحضار لعناصر من الماضي وتَقْترِض التصديق من المُشارك والمُؤدي. وهو لا يركِّز على المُتَكَيِّل ولا يقوم على الإيهام* كما في المسرح. أما العُرْض المسرحي، فهو فعل يَعتمد أساسًا لُعبة الخيال (بِقْض النظر عن العلاقة التي يَنتِجها مع الخيال)، واللُّعب فيه يقوم على تمثيل وأداء الحقيقة Faire comme si وتقديمها في إطار حكاية. كما أنَّه يقوم على تقديم ما هو جديد حتَّى لو كانت الحكاية معروفة، وهذا هو أساس عمليَّة الإبداع.

- المسرح يَجْمع بين اللُّعب* بمفهومه كُنْشاط خَرُّ يُؤلِّد المُتعة* وبين الأعراف* المسرحيَّة التي تُقَيِّده نوعًا ما، في حين يكون الطَّلَس كُنْشاط له مَساره المُحدَّد وقواعده الصارمة مُؤطَّرًا بشكل يَمْنَع أي هامش من الحُرِّيَّة.

- على مُستوى آخر، يبقى الطَّلَس حالة انفعاليَّة على المُستوى الجسدي فيها التصادق بالحدث وتُتَطَلَّب استثمارًا عاطفيًا من قِبَل المُؤدي والمُشارك يَصِل إلى حَدِّ اللُّؤْيَان والتماهي بالشيء، بينما في المسرح يُمكن أن يكون اللُّؤْيَان الكامل عِلَّة لأنَّه قد يُؤدي إلى تحوُّل في المعنى والهُدَف. فالمُمثِّل، ومهما كان استغراقه في دوره كبيرًا، لا بدُّ أن يترك هامشًا بينه وبين اللُّؤر، بينما لا يَعْرِف المُؤدي في الطَّلَس أنَّه يُؤدي دورًا بسبب قناعته الكاملة بما يُؤديه، لدرجة أنَّ أيَّ خلل بهذه القناعة يُمكن أن يُؤثِّر على سَيرورة الطَّلَس. من هنا يَكُون الجَوَّ العام الذي يَحْلُقه الطَّلَس جَوًّا انفعاليًا فيه الكثير من التوتُّر وتُتَطَلَّب التزامًا من المُؤدي، أمَّا جَوَّ المسرح فهو جَوَّ استرخائي نسبيًا مهما كانت نوميَّة العُرْض

التوجه، أي كُُل ما هو طليعي، وفي إنجلترا تدخل في نفس الإطار العروض التجريبية التي تُقدّم على هامش مهرجان إدنبرة وبعيداً عن المركزية الثقافية في المُدن ويُطلَق عليها اسم مسرح الخواف *Fringe Theatre*. كذلك تُعتبر طليعية العروض المسرحية التي كانت تُقدّم في الكهوف والأقبية في نيويورك في الستينات وكان يُطلَق عليها تسمية المسرح السفلي *Underground Theatre*، وأشهر مثال عليها عروض فرقة *La Mama* النيويوركية.

في اليابان أطلقت تسمية المسرح السفلي على حركة المسارح الصغيرة *Shojekijo Undo* التي ظهرت في الستينات وهدفت لخلق مسرح خارج إطار المؤسسة والاستفادة من كافة التيارات العالمية. من أهم الفرق التي أخذت هذا التوجه فرقة الخيمة السوداء *Kuro Tento* التي أسسها ساتو ماکوتو *Sato Makoto* خلال أحداث ١٩٦٨ وفرقة مسرح واسيدا الصغير *Waseda Shogekijo* التي أسسها تاداشي سوزوكي *T. Suzuki*.
انظر: التجريب والمسرح.

طليعي لأنه يُحدث تغييراً جذرياً بالنسبة لما كان سائداً.

استخدم الفرنسي أندريه أنطوان *A. Antoine* (١٨٥٨-١٩٤٣) صيغة الطليعية لوصف أعمال مسرحية ألفها كتاب شباب غير معروفين. كذلك استخدم الشاعر الفرنسي غيوم أبولينير *G. Apollinaire* (١٨٨٠-١٩١٨) هذا المصطلح في مقالاته الصحفية للدلالة على حركات هامة مثل المستقبلية، وعلى أشكال مسرحية مناقضة للمسرح التجاري ومسرح البولفار. بعد ذلك، واعتباراً من ١٩٢٠، استخدم تعبير طليعي في اللغة النقدية لوصف الحركات التجريبية بشكل عام.

من الأمثلة الهامة على تيار طليعي واضح المعالم في المسرح مسرح العبث الذي تُطلَق عليه حتى اليوم تسمية (مسرح طليعية الخمسينات) لأنه شكّل في حينه تغييراً جذرياً في مفهوم المسرح ككل.

في أمريكا حيث يُعتبر برودواي شارع المسارح ذات الطابع المبهٍ والتجاري البحت، أُطلقت تسمية *Off Broadway* ومن ثم *Off Broadway* على كل ما يُقدّم بشكل مُغاير لهذا

ع

■ العائق

Obstacle

Obstacle

مفهوم يرتبط بالصراع* الذي ينشأ من تضارب رغبة الشخصية* مع الصعاب التي تمنع تحقيقها. ووجود العائق ليس قصراً على المسرح إذ يمكن أن نجده في الأشكال السردية مثل الرواية والملحمة وغيرها حيث تتنوع طبيعة العائق الذي يمكن أن يكون قوى غيبية أو مجردة أو يتجسد في شخصية من الشخصيات. وبصفة عامة يمكن أن يكون العائق هو المحرّض على تجلّي الحرية الإنسانية عبر خيارات الشخصية.

وجود العائق في المسرح شرط لتكوين الفعل الدرامي*، وهو الثّمنر الأساسي في تشكّل الحكّة* وتكوّن القفدة* (في حال وجودها). وطبيعة العائق ترتبط بمباشرة بطبيعة الخاتمة* (معيدة، مأساوية).

- يمكن أن يكون العائق خارجياً تمثله قوى خارجة عن إرادة البطل* أو قانون ما كما في التراجيديا* اليونانية، أو شخصية تعارض رغبة البطل، وهذا ما نراه كثيراً في الكوميديا*، وفي هذه الحالة يكون العائق ضعيفاً يمكن التغلب عليه بسهولة، وهذا شرط لتحقيق الخاتمة* السعيدة.

في بعض الأشكال الكوميدية، يأتي العائق على شكل معلومة مغلوطة أو جهل مؤقت يسبب الالتباس*. والتغلب عليه لا يخلو من السهولة

ويمكن أن يتأتى من خارج سياق الفعل وبشكل مُصطنع، وهذا ما يُطلق عليه اسم الآلة الإلهية*.

- يمكن أن يكون العائق داخلياً يمثله مانع أخلاقي أو نفسي يقرضه البطل على نفسه، وهذا هو الشكل الأكثر شيوعاً في اللوداما الإليزابيثية *Drame elizabéthain* وفي الدراماتورجية الكلاسيكية في القرن السابع عشر حيث يبدو جزءاً من الحتمية التي تميز النظام المأساوي* برُمته، وفي الأنواع الجادة بشكل عام.

كذلك يمكن أن يكون العائق خارجياً بالأصل لكنه يتحوّل إلى عائق داخلي عندما يتبناه البطل ويقرضه على نفسه من مُطلق أخلاقي رغم أنّ ذلك يُسبب تعاسته، ويتم التعبير عن ذلك من خلال الصراع الوجداني *Dilemme*.

في الدراما* والميلودراما* اللتين ظهرتتا اعتباراً من القرن الثامن عشر، يكون العائق غالباً قوّة اجتماعية تمثلها في المسرحية شخصية تُراجع إلى نظام اجتماعي مُحدّد ضمن صراع الأجيال أو ضمن الصراع الناجم عن اختلاف الانتماء الاجتماعي.

لا يغيب العائق في المسرح السّلحمتي* المبنّي على السرد* لكنه لا يستدعي مواجهة بسبب طبيعة هذا المسرح. فوجوده لا يُشكّل مرحلة مُحدّدة في التصاعّد الدرامي وإنما يمتدّ على طول المسرحية دون أن تعي الشخصيات وجوده بالضرورة. وهو لا يؤلّد دائماً صراعاً

والسطحية، أي تجلّيه على مُستوى العبكّة أو (لا).

انظر: الصّراع، العبكّة، نموذج القوى الفاعلة.

■ العَبَث (مُسرّح) - Theatre of the Absurd

Théâtre de l'Absurde

تُستعمل صِفة العَبَثيّ أو اللّامعقول للدّلالة على كلّ ما هو غير مُنطقي. أمّا كلمة العَبَث فتُستعمل للدّلالة على نوع من أنواع الكِتابَة المسرحيّة ظهر في الخمسينات من هذا القرن.

يُعتبَر الناقد الإنجليزّي مارتن إيسلن M. Esslin أوّل من أطلق تسمية مسرح العَبَث، وذلك في كتابه «مسرح العَبَث» (١٩٦٢). وقد جمع تحت هذه التسمية كتابات يونسكو وبيكيت وبيتر وجينه.

فَلَسَفَةُ العَبَث:

استعمل الفيلسوف والكاتب الفرنسيّ ألبير كامو A. Camus (١٩١٣-١٩٦٠) كلمة العَبَث في كتابه «أسطورة سيزيف» (١٩٤٢) حيث يَصِف قيام سيزيف بعمل لا جدوى منه ومُتكرّر هو جَرّ صَخْرَة إلى قِمّة جبل مع عِلْمِه أنّها ستقع ثانية. وقد استند إلى هذه الأسطورة لوصف حالة الإنسان والفراغ الذي يعيش فيه وضرطه الوجوديّ القائم على الإخفاق واللاجدوى. كذلك عبّر كامو بشكلٍ واعٍ عن عبثيّة الحياة من خلال وصف المُمارَسات اليوميّة والروتينيّة للإنسان في روايته «الغريب» حيث طرَح سؤالاً لا جواب له. وغياب الجواب، أي غياب العلاقة بين السبب والنتيجة هو العَبَث، لأنّه تعبير عن وجود تخلّل في تفسير العالم. والواقع أنّ الفلسفة الوجوديّة في بعض جوانبها تقوم على

مُباثَرَة بين قُوَى واضحة المعالم أو صِراعاً داخليّاً، وإنّما يَظهر من خِلال التناقضات التي تأخذ معناها ضمن الطّرف الاجتماعيّ والسياسيّ والاقتصاديّ الذي يُشكّل سياق أحداث المسرحيّة. والعائق هو الذي يَمنع الشخصية من تحقيق رغبتها ويمكن أن يكون جزءاً من التناقض الذي تَحمله في داخلها، فالأمّ شجاعة في مسرحيّة الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) لها رغبَتان (البقاء على قيد الحياة وحماية أولادها خلال الحرب من جهة، واستثمار الحرب تجاريّاً من جهة أخرى)، والواحدة منهما تُشكّل العائق بالنسبة للأخرى. أي إنّ العائق يَرِبط بشكل كبير بالغستوس الأساسيّ *Gestus fondamental* للمسرحيّة.

تَناولت الدّراسات الحديثة، وعلى الأخصّ البُنيويّة* والسيولوجيا* العائق بالبحث واعتبرته مرحلة من المراحل الضّروريّة لكلّ سرّدٍ روائيّ بالمعنى العامّ للكلمة. فتحديد العوائق هو الذي يَسمح بتتبع الانتقال من مرحلة لمرحلة خلال الحكاية (ظهور العائق - امتحان تَحظي هذا العائق - ظهور عامل مُساعد - تَحظي العائق والانتقال إلى مرحلة جديدة).

كذلك تَناولت هذه الدّراسات العائق ضمن البُنيّة العميقة للعمل، فحدّدت موقعه ضمن نموذج القوى الفاعلة* حيث أُطلقت عليه تسمية القوّة المُعارضة *Opposant* التي تُعيق الفاعل *Sujet* في سعيه للحصول على موضوع الرّغبة *Objet*. وهذه العلاقة الثّلاثيّة بين الفاعل وموضوع الرّغبة والقوّة المُعارضة هي مُثلث الصّراع في العمل. وبالتالي كان لهذا النوع من التحليل دورَه في كشف نوعيّة العائق في المسرحيّة وشكله (شخصيّة فردية أو قوّة جماعيّة أو مُجرّدة)، وموقعه (ارتباطه بالبُنيّة العميقة

فكرة القَبْثِ.

لم يتنكر كامو مفهوم القَبْثِ، وإنَّما صاغ ما كان موجوداً دائماً في الكتابات الفلسفية والأدبية منذ القدم حين عرّفه بأنّه كلّ ما يبدو غير منطقي ولا تُقدّم له تفسيرات عقلانية. وبذلك يغيب القَبْثِ حين يستند الفلاسفة والمفكّرون في تفسير العالم إلى مُعتقدات دينية أو ميتافيزيقية أو إلى أفكار فلسفية وسياسية.

القَبْثِ في الأدب والمسرح:

يتجلى القَبْثِ في الأعمال الأدبية في غياب الرابطة المنطقية بين أجزاء العمل، وبين العمل ومرجه في العالم ممّا يؤدي إلى اضطراب المعنى وصعوبة التفسير العقلاني. وبالتالي فإنّ العمل ينجح نحو القرابة لدرجة الإدهاش أو الإضحاك أو خلق الشعور بالتشاؤم. من هذا المنظور يُمكن اعتبار القَبْثِ طابعاً يدخل ضمن التصنيفات الجمالية *Catégories esthétiques* مثل المأساوي* والمضحك* إلخ.

والواقع أنّ العناصر القَبْثِيّة كانت موجودة في الأدب والقرن منذ القدم، فنحن نجد القَبْثِ في أشكال مسرحية* وأدبية متباعدة زمنياً مثل مسرح الروماني بلاتوتوس Plaute (٢٥٤-١٨٤ ق.م) واليوناني أرسطوفان Aristophane (٤٤٥-٣٨٥ ق.م)، وفي الفارسي* (المهزلة) وكلّ الأشكال الكوميديّة. كذلك نجد في مسرح الفرنسي ألفريد جاري A. Jarry (١٨٧٣-١٩٠٧) وكلّ الأعمال المسرحية السريالية* والدادائية*. جدير بالذكر أنّ الفنّ الحديث منذ نهاية القرن التاسع عشر جنع نحو إدهاش المُتلقي من خلال تحزّق الثُرف السائد ممّا مهّد الطريق لظهور القَبْثِ.

كذلك نجد ملاحح عبثية في مسرح أوروبا

الوسطى قبل الحرب العالمية الثانية، وخاصة في أعمال الروماني جورج سبريان G. Ciprian (١٨٨٣-٩) الذي كتب مسرحية «رأس البقرة» (١٩٢٠) والبولوني فيتولد غومبروفيتس W. Gombrowicz (١٩٠٤-١٩٦٩) الذي كتب مسرحية «الزواج» (١٩٤٦).

أمّا ما اصطّلح على تسميته بتيار القَبْثِ في الأدب والمسرح في القرن العشرين فقد ارتبط بظرف تاريخي مُحدد هو صدمة الحرب العالمية وظهور النازية وسيطرة الآلة في العصر الصناعيّ وتجرّد الإنسان من إنسانيته وعُمرته في مجتمع تداعت فيه العلاقات الاجتماعية التقليدية.

مَسْرَحُ القَبْثِ:

إذا كانت الأعمال الأدبية والفلسفية للفيلسوفين الفرنسيين ألبير كامو وجان بول سارتر J.P. Sartre (١٩٠٥-١٩٨٠) تُمثّل الوعي بالقَبْثِ، فإنّ مسرح القَبْثِ صوّر اللامعقول وجسّده على الخشبة بطريقة مختلفة. فقد ظهرت ملاحح مسرح القَبْثِ في فترة ما بين الحربين عندما أصبح اللامعقول النيمة* المركزية للعمل المسرحي، ثمّ تبلّور كتوجه بعد نهاية الحرب العالمية الثانية.

أوّل مسرحية عبثية بالمعنى الكامل للكلمة هي «المُعْتَبِ الصُّلعا» (١٩٥٠) للروماني يوجين يونسكو E. Ionesco (١٩١٢-١٩٩٣)، ثمّ مسرحية «في انتظار غودو» (١٩٥٣) للإيرلندي صمويل بيكيت S. Beckett (١٩٠٦-١٩٨٩). بعد ذلك انتشر هذا المسرح في أنحاء العالم. ومن أهمّ الكتاب الذين ارتبط اسمهم بشكل أو بآخر بمسرح القَبْثِ الإنجليزي هارولد بيتتر H. Pinter (١٩٣٠-) الذي كتب مسرحية «الغرفة» (١٩٥٧) وحفلة عيد الميلاد»

حالة إلى أخرى.

انطلاقاً من كون مسرح العَـبْث لم يُشكّل مدرسة فَنِّية مُتجانسة فقد اتَّخذ أشكالاً مُختلفة ومُتوّعة تتلخّص في ثلاثة اتّجاهات:

- العَـبْث العَدَميّ، وفيه تُغيب الرُّؤية التفسيرية للعالم في النصّ وفي العَرَض (بيكيت).

- العَـبْث كميّداً تشكيليّ بُنيويّ، ويُعبّر عنه من خلال تَفكُّك الكلام، وغياب الصورة المُتجانسة والبُنية الدائرية التي تُصوّر حالة الفوضى وجمود العالم (بيكيت، يونسكو، آدموف).

- العَـبْث الساخر، وفيه يُعبّر العمل من خلال الحَـبْكة* والشخصيات عن رؤية كاريكاتورية للعالم (آربال).

اعتُبر تيار العَـبْث أحد أهمّ التيارات في المسرح المُعاصر. وقد حقّق انتشاراً كبيراً في العالم بأجمعه في السّتينات من هذا القرن، وتُرجمت نصوص بيكيت ويونسكو إلى لغات عديدة وأثّرت على الكتابة المسرحية بشكل عامّ لأنها حرّرت المسرح من القواعد والأعراف. جدير بالذّكر أنّ مفهوم العَـبْث اختلف باختلاف البلدان والظروف الموضوعية. ويمكن أن نجد ملامح العَـبْث في بعض التجارب المسرحية في أوروبا الشرقية حيث أخذ طابع النقد الإيديولوجيّ، مع سيطرة الغروتسك* الهيجائي، دون أن يكون للأعمال نفس طابع العَدَمية الذي نجده في المسرحيات الغربية.

من أوائل كُتّاب مسرح العَـبْث في أوروبا الشرقية الهنغاريّ تيور ديري (1894-1977) الذي كتب مسرحية «الولد المعلق» (1926) التي لم تُعرّض على خشبة إلا بعد انتشار مسرح العَـبْث في أواخر السّتينات، والهنغاريّ ميكوش ميزولي M. Mézőly

(1908)، والأميركيّ إدوارد ألبى E. Albee (1928-) الذي كتب مسرحية «قصة حليقة الحيوان» (1958) والحلم الأميركيّ (1960)، والفرنسيّ روبر بينجيه R. Pinget (1920-) الذي كتب مسرحية «الرسالة الميتة» (1960)، والإسباني فرناندو آربال F. Arrabal (1932-) الذي كتب مسرحية «المهندس وأمبراطور آشور» (1967)، والفرنسيّ آرثر آدموف A. Adamov (1908-1970) في بداياته حين كتب «الأستاذ تاران».

لا يُشكّل هؤلاء المسرحيون مدرسة مسرحية، لكنّ القاييم المُشترك بين أعمالهم هو:

- عدم التقيد بالقواعد* وكسر الأعراف* المسرحية.

- عدم المطابقة مع الواقع في المكان* والزمان* وفي بناء الشخصية* التي لا تُشبّه إنساناً محدّداً من الواقع، وغياب المنطق عن الجوار* والحدث.

- شخصيات هذا المسرح لا تُعي أنها تعيش العَـبْث، وبالتالي فإنّ هذا المسرح يُغيّب تماماً دَور الإنسان في مجرى التاريخ. فهو لا يُسيطر على الأحداث، وأحياناً لا يسيطر على نفسه، وهذا ما يظهر بشكل واضح في الحركة والكلام وعدم القدرة على التركيز على نقطة مُحددة، وبالتالي فإنّ فعل الشخصية* يَفُقد كلّ معنى.

- البُنية الدرامية هي بُنية مسرحية بحتة لا تُرجع إلى شيء محدّد في الحياة، وبالتالي فإنّ الحدث الذي يُقدّم لا يرتبط بضرورة تاريخية ولا يُسمح بالربط ببيّاق محدّد. والحكاية* في هذا المسرح تكون غالباً ذات بُنية دائرية تُعبّر تماماً عن الجمود لأنها تنفي الانتقال من

الحكيم (١٨٩٨-١٩٨٧) الذي دافع عن العبث في الفن والأدب واعتبر أنه موجود في التراث المحلي (الف ليلة وليلة، والأهازيج والحكايا الشعبية) واقترح تسمية الأমেقول وكتب مسرحيات لها طابع العبث. لكن يبدو أن الحكيم في تنظيره خلط بين ما هو غرائبي وعجائبي، وبين العبث بالمعنى الغربي للكلمة. من مسرحياته العبثية «يا طالع الشجرة» و«الطعام لكل قم» و«مصير صرصار» و«رحلة الربيع والخريف».

(١٩٢١) الذي كتب مسرحية «ماسح الزجاج» التي قُدمت عام ١٩٦٣، والبولوني سلافومير مروزيك S. Mrozek (١٩٢٦-) الذي كتب مسرحية «تافو» (١٩٦٤)، والتشيكي فاكلاف هافيل V. Havel (١٩٣٦-) الذي كتب مسرحية «الرأي» (١٩٦٥) و«الحفلة في الهواء الطلق» (١٩٦٣)، والهنغاري إسطفان أوركيني I. Örkény (١٩١٢-١٩٧٩) الذي كتب «العائلة توت» (١٩٦٧).

العبث في المسرح العربي:

استعملت تسمية العبث أحياناً، والأমেقول أحياناً أخرى في اللغة العربية للدلالة على تيار مسرح العبث. وتسمية الأমেقول تُعبر عن موقف المُفرض مما يراه، وعدم إمكانية مطابقة ما يراه مع ما يحدث في الواقع.

اهتم المسرحيون العرب بالعبث، وثار النقاش حول تتيه أو رفضه كفلسفة بسبب اختلاف الظرف التاريخي الذي أنتجه وخصوصية الظروف الموضوعية التي تعيشها الدول العربية. ومن الملاحظ أن مجلة «المسرح» المصرية كانت من أهم الدوريات التي نشرت الترجمات العربية لنصوص مسرح العبث وقُدمت مقالات عديدة حول هذا المسرح مما أدى إلى إقبال بعض المؤرخين على تقديم عروضة. يُعتبر مسرح الجيب في القاهرة من أوائل المسارح التي قُدمت مسرحيات يونسكو وعلى الأخص «نهاية اللعبة» و«الكراسي». وقد حاول بعض المؤرخين تطويع نصوص هذا المسرح بحيث تتلام مع الطُرف المحلي، وقُدمت للأमेقول فيه أحياناً تفسيرات سياسية ودينية (شخصية غودو والتفسيرات العديدة التي قُدمت لها). من أهم من كتب وتُظَر لهذا المسرح المصري توفيق

■ عرض المنوعات Variety Show

Spectacle de Variété

تسمية واسعة تُغطي أشكال فرجة مُتعددة تقوم على التنوع وتهدف إلى التسلية والإثارة والإبهار وتحقيق الربح التجاري.

يقوم عرض المنوعات على تقديم مهارات فردية أو جماعية منها الاسكتشات الدرامية والمونولوجات الساخرة وفقرات الإيماء والرقص والبناء والعباب الجفّة والسحر والدمى الناطقة (مَهارة الكلام من البظن) والبهلوانات وغيرها.

أصول عرض المنوعات وتطوُّره:

تعود أصول عرض المنوعات في الغرب إلى أشكال الفرجة الشعبية التي كانت تُقدَّم في ساحات المدن والقرى على هامش الأسواق وفي الأعياد الدينية.

في نهاية القرن الثامن عشر، استفاد أصحاب الحانات والمقاهي من أشكال الفرجة هذه واستضافوها لجلب الزبائن. فتحوّل ما كان مهارة فردية في الهواء الطلق إلى جزء من عرض يُقدَّم في أماكن مُغلقة، وانتظمت أشكال الفرجة

للفولكل* والبولسك* ومن عروض الميوزيك هول الإنجليزية، ومما يُسمّى في إسبانيا النوع الصغير *Genero Chico* والثارثويل*. بالمقابل فإنّ الطابع الغربيّ البحث لهذه العروض يجعل من الصعب مقارنتها بنوع من عروض المُنوعات يحتوي فقرات مُتنوّعة في الصين هو أوبرا بكين*، وذلك للاختلاف النوعيّ بينهما.

تتأرجح عروض المُنوعات بين قطبين أساسيين هما الرغبة في تحقيق شكل فنيّ وجماليّ، والرغبة في تحقيق الرّبح المادّي. ونجد أمثلة على عرض المُنوعات ذي الطابع الفنّي الجماليّ في عروض الفرنسيّ جان ميشيل جار J.M. Jarre في أوائل التسعينات، وفي عروض المُنوعات التي قدّمها الأخوان عاصي (١٩٢٣-١٩٨٦) ومنصور رحباني (١٩٢٥-) في مهرجانات بعلبك في لبنان، كما نجد أمثلة على العروض التي تهدف لتحقيق الرّبح التجاريّ رغم طابعها الجماليّ في عروض مسرح الليدو في باريس.

أفرزت عروض المُنوعات أشكالاً مُتنوّعة لها خصائصها نذكر منها:

الكاباريه Cabaret والشانسونيه Chansonniers :

بعد موجة الاستعراضات الصاخبة والمُنوعة خلال الحرب العالميّة الأولى، بدأ الجمهور يتوجّه نحو الصالات الصغيرة حيث لا تتنوّع الفقرات كثيرًا وتقتصر أحيانًا على مُغنٍّ واحد أو عرض قصير. في فرنسا، تميّزت كاباريهات موناكو في الخمسينات بتقديم فقرات لها طابع الهجاء السياسيّ والنقد اللاذع، وتبرّع فيها مُغنون هجّادون عُرفوا باسم الشانسونيه. أشهر هذه الكاباريهات كاباريه الكوكو ومسرح الساعة

المُبعثرة في قالب مُعين له برنامجهِ المُحدّد، واكتسبت من خلال ذلك تسميات لها علاقة بمكان تقديم العرض مثل الميوزيك هول* والكاباريه وعروض الكهوف والأقبية، وبتريكية العرض مثل الاستعراض.

بعد المفاهي والحانات، صارت هذه العروض تُقدّم في صالات مسرحيّة غير مرّخصة تُسمّى على هامش الصالات الرسميّة التي اختصّت بتقديم الأنواع* المسرحيّة المُعترف بها (انظر البولفار).

بلغت عروض المُنوعات أوجها في أوروبا وأمريكا خلال الحرب العالميّة الأولى لإقبال الجنود على مثل هذه العروض المُسلية، وطال الأمر كلّ الأماكن التي توجد فيها قواعد عسكريّة بما فيها بعض البلاد العربيّة حيث اشتهرت عروض المُنوعات المُقدّمة في شارع محمد علي في القاهرة وفي شارع الزيتون في بيروت. وقد نجم عن ذلك دخول نوع جديد من الفقرات الترفيهيّة ذات الطابع المحليّ في كلّ بلد كقصص الفلامنكو في إسبانيا والرقص الشرقيّ في مصر.

بعد انتهاء الحرب، بقيت هذه العروض تلقى رواجًا ووجدت لنفسها أطرًا جديدة إذ خرجت عادة تقديم عرض مُنوعات قبل تقديم الأفلام في السينما، ومن ثمّ عادة تقديم الفقرات في مسارح واستديوهات التلفزيون لبثّها على الشاشة الصغيرة.

يُصنّف تحديد ملامح مُحدّدة لعروض المُنوعات وذلك لتعدد أشكالها ومساراتها في جميع أنحاء العالم ولتقاطعها مع أشكال عروض أخرى. فعروض المُنوعات يتميّز عن الكوميديا الموسيقيّة* بأنّه لا يُصوّر أو يروي حدثًا مُتكاملاً، لكنّه يقترب كثيرًا من المفهوم الأميركيّ

والفلامنكو في الكهوف. في فرنسا ازدهرت ظاهرة تقديم أغاني ذات طابع شعري رفيع لها منحنى إيديولوجي إنساني في الآفية والكهوف التي طبعها المثقفون اليساريون بطابعهم، وذلك في فترة ازدهار الحركة الوجودية. من أشهر مُغنّي الكهوف في فرنسا جوليت غريكو J. Greco وكلود نوغارو C. Nougaro ومن أشهر الكهوف Le Tabou.

الريفيو Review:

كلمة ريفيو تعني الاستعراض، وهو عرض تمثيلي قصير مكون من اسكتشات انتقادية خفيفة لا رابط بين مكوناتها (انظر اسكتش)، أو من اسكتشات ذات طابع سياسي تحريضي مستند من القضايا الساخنة. ويحتوي الريفيو على مونولوجات ساخرة وناقدة يقدمها نفس الفنان/ النجم إلى جانب الموسيقى والغناء والرقص، وهو بذلك يختلف عن الميزيك هول الإنجليزية والثودفيل والبولرسلك الأميركي حيث تنتوع الفقرات والفنانين.

أول ريفيو بالمعنى الحديث للكلمة ظهر في فرنسا عام ١٨٢٠ وقد اشتهر بتقديمه المغنيان الفرنسيان موريس شوفالييه M. Chevalier وميستغيت Mistinguette في القولي بيرجير في باريس. انتشر هذا النوع من العروض في أمريكا وإنجلترا في نهاية القرن التاسع عشر، وأول ريفيو إنجليزي هو «تحت الساعة» الذي قدمه سيمور هيك S. Hicks وتشارلز بروكفيلد Ch. Brookfield عام ١٨٩٣، وأول ريفيو أميركي هو «العرض الجوال» لجورج ليدر G. Loderer وعرض «أصيص الزهور المجهقة» لسيدني روزنفيلد S. Rosenfeld (١٨٩٤). وسرعان ما صار الريفيو طابعه الأميركي مع فرق

العاشرة في باريس، ومنها اقتبس اسم مسرح الساعة العاشرة في لبنان.

في ألمانيا، كانت الكاباريات هي الشكل الأكثر شعبية خلال الحربين العالميتين وما بينهما، وفيها ظهر فنانون مشهورون أمثال الممثلة مارلين ديتريش M. Dietrich ولوتي لينا L. Lena، وهذه الأخيرة اشتهرت بتقديم أغاني بريث التي لحنها زوجها المسرحي الألماني كورت فايل K. Weill (١٩٠٠-١٩٥٠). والواقع أنّ المسرحي الألماني برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) استوحى في بعض مسرحياته عناصر من الكاباريه، وخاصة أسلوب تقديم الأغاني في العرض المسرحي. كذلك فإنّ المسرحي الألماني إروين بيسكاتور E. Piscator (١٨٩٣-١٩٦٦) والنساي ماكس راينهاردت M. Reinhardt (١٨٧٣-١٩٤٣) قدما أشهر ممثلي الكاباري والميزيك هول في عروضهما المسرحية.

في العالم العربي، وعلى الأخص في مصر ولبنان، انتشرت تقاليد الشانسونيه وظهر المونولوج الهجائي أيضًا. من أشهر الفرق التي رسخت هذه التقاليد ونشرت فرق وسيم طبارة وإثيت سمسق وأندريه جدعون في مسرح الساعة العاشرة في بيروت، وفرقة سامي خياط الذي كان يقدم اسكتشات يُغَيّر كلمات الأغاني المعروفة فيها حسب مستجدات الأحداث. كذلك اشتهر المونولوجيست المصري أحمد غانم والبنانيّة فريال كريم والسوريين أحمد أيوب (١٩١٢-) وسلامة الأغواني.

الكهوف والآفية Les Caves:

في إسبانيا والبرتغال اشتهرت عروض لها طابع سياحي تُقدّم فيها رقصات العَجَر

والفرجة العالية من الأداء للآلات وللإنسان، وقد انتقلت إلى اللغة الإنجليزية كما هي، وصارت تُستعمل في مجال المسرح للذلة على العرض المسرحي مقابل النصّ الدرامي Performance # Drama.

أما تسمية Performing arts فهي حديثة تُطلق على نوع من العروض الأدائية المشهدة ظهرت في السنين من هذا القرن في أمريكا ومن ثمّ في أوروبا. وقد اعتبر ظهور هذا النوع من العروض في حينه نوعاً من الثورة على ارتباط الفنّ «بالمؤسسة» في الغرب وعلى المعايير الفنية التي تُقرّها عليه.

يصعب إعطاء تعريف واضح للعروض الأدائية إذ أنّ مضمونها واسع وكذلك وسائل التعبير المُستخدمة فيها. والسبب في ذلك أنّ ملامح كلّ عرض من هذه العروض تتحدّد من خلال أسلوب استخدام مكوناته الأساسية وهي فضاء* العرض وجسد المؤدّي والامتداد الزمني والإيقاع*. بالإضافة إلى ذلك فإنّ التداخل المكانيّ بين المؤدّين والجمهور* يلعب دوراً أساسياً في شكل العرض ويُعطي للتلقّي خصوصية. وقد اعتبر الذين أطلقوا العروض الأدائية أنّها فعل تواصليّ يصل أحياناً إلى حدّ التوحد بين القائم على العمل ومُتلقيه.

والقائمين المُشترك لهذه العروض هو كونها حدثاً فنياً يُخلَق في نفس اللحظة التي يُعرض فيها على الجمهور، ويتحدّد معناه من حيورته، ويخضع لتحولات لا مُتناهية في كلّ مرّة يُقدّم فيها. في هذه العروض تُسيطر الصورة السُمية والبصرية على المُعصر الكلامي، وتُستخدم اللغة كُمنصر صوتيّ لا علاقة له بالكلام. كذلك يُغيب التسلسل الدرامي ويضعّ البحث عن المعنى لأنّ اللحظات المشهدة تتجاوز دون أن تُربط،

الجاز المُتنوّعة، وهو يُعتبر من اختصاصات مسّارح شارع برودواي في نيويورك. في العشرينات من هذا القرن ازدهر الرقيو في ألمانيا وأشهر من عُيّل فيه جيمس كلاين J. Klein، وبريشت ويسكانور اللذان استخدمتا الأغاني والرقصات فيه قبل أن يُقدّماها في عروضهما المسرحية.

في مصر، انتشر هذا النوع من العروض خلال الحرب العالمية الأولى وحظي بإقبال الجمهور عليه حتّى ظفّى على أنواع العروض الأخرى. وأشهر من قدّمه نجيب الريحاني (١٨٩١-١٩٤٩) وعلي الكسار (١٨٨٥-١٩٥٧) في كازينو دو باري في القاهرة.

الاستعراض Show:

عرض استعراضيّ راقص يتميز بفخامته وكلفته الكبيرة وتقدّمه فرق من الفتيات الجميلات والراقصين. يقوم الاستعراض على أعراف محدّدة في الرّي* الذي يأخذ طابع الإبهار والإثارة، وفي الحركة* التي تقوم على الانسجام بين أفراد المجموعة. كما تلعب فيه الكوريفافيا* والإضاءة* والديكور* المُكلف والجِلّ المُبهرة دوراً كبيراً في جذب الزبائن. من الاستعراضات المشهورة عالمياً استعراض كازينو دو باري في باريس وكازينو المعاملتين في بيروت.

الميزيك هول: انظر هذه الكلمة.

الغودفيل: انظر هذه الكلمة.

انظر: الكوميديا الموسيقيّة.

المُروض الأدائية Performing arts

Performance

كلمة Performance بالفرنسية تعني الإنجاز

والدادائية* في العشرينات من هذا القرن، كما أنها تُعتبر التطور الطبيعي للهابتنغ* خاصة وأن هناك أسماء عملت في المجائين في أمريكا أمثال الموسيقي جون كيج J. Cage والنحات آلان كابرو A. Kaprow والكورغراف ميرس كوننغهام والمخرج جوزيف شاكين J. Chaikin (١٩٣٥-)، وذلك في نطاق عروض Off Broadway التجريبية لخلق فن متغير يقوم على البحث المستور.

ملامح العروض الادائية:

١- الزمان: العرض الادائي هو فعل آتي يتغير في كل مرة يقدم فيها ولا يتكرر ولا يروي حكاية*، لذلك فإن الزمن* فيه يمتد ويتطور ويتطابق مع الزمن الحقيقي كما هو الحال في الاحتفال* أو الطقوس*. واختلاف زمن العروض الادائية عن الزمن في المسرح يكمن في كونه زمن الحاضر، حاضر الفعل الذي يؤدي ويؤزل ولا يتكرر. والامتداد الزمني في هذه العروض يتحدد من خلال عنصرين هما البرنامج المرسوم والإيقاع. وغالبًا ما نجد أن الزمن في هذه العروض يُفتت إلى جزئياته عن طريق استخدام الحركة* البطيئة كما في عروض مايكل سنو M. Snow، أو عن طريق تكرار نفس الحركة مع اختلاف بسيط في كل مرة كما في عرض Red Rapes لثيو آكانسي V. Accanci، أو عن طريق إبراز الحركة من خلال تصويرها في لقطات قريبة وعرضها على شاشة تلفزيون أثناء حصولها كما في عروض اليزابث شيتي E. Chitty.

٢- المكان: يُعلن فنانو هذا النوع من العروض أنهم يبحثون عن متفرجهم ويخلقون لكل

كما أن مرجعية هذه الوحدات متنوعة تُعبد إلى شيء ما من الواقع، أو من المتخيل، أو من الرغبات المكتوبة في اللاوعي. كل ذلك يخلق صعوبة في تأطير العمل والتعامل معه من خلال المعايير التقليدية لأنواع المسرحية* والأشكال المسرحية*.

ومجال الفنون الادائية واسع يحو الحلود بين الفنون ويطلق كل المجالات الفنية وعلى الأخص الرسم والنحت والمسرح. فعروض الفنون الادائية الأولى قدمها الرسام الأميركي جاكسون بولوك J. Pollock في مرسه حيث نفذ لوحة متحركة تمتد على مساحات واسعة، كما أن النحات الفرنسي إيف تانجي Y. Tanguy كان يُركب في مشغله أمام الجمهور ما يُسميه «الآلات غير المفيدة» ثم يُغير شكلها ويهدمها. من جانب آخر فإن ما يُطلق عليه اسم فن التشكيل المشهدي Installation، وهو عرض يخلو من المثاليين ويقوم على تشكيلات بصرية ولونية وضوئية لأغراض وأشكال وخطوط وألوان، يقترب كثيرًا من العروض الادائية. كذلك تشمل العروض الادائية الرقص أيضًا، فالراقص الأميركي ميرس كوننغهام M. Cunningham كان يعتبر لوحاته الراقصة مشروعًا قيد الإنجاز يُشارك المُفرج* في إنتاجه. وقد ابتعد كوننغهام ما أسماء الحدث Event، وهو عرض يصمم لجمهور معين ويُقدم لمرّة واحدة ولا يتكرر. كذلك طالت العروض الادائية الأدب في مجال التواصل الشفهي، إذ إن بعض العروض الادائية يُمكن أن تكون قراءة نصوص ورواية حكايا وتعديلها بمشاركة الجمهور.

والواقع أنه من المُمكن البحث عن الأصول البعيدة للعروض الادائية في العروض السريالية*

وغالبًا ما يَتِم إبراز هذه العناصر بعرضها بشكل مُوازٍ في شوارع ضوئية مُرافقة أو على شاشات التلفزيون.

يَتِم إبراز دور الجسد في هذه العروض على المستوى الجمالي والفكري، فالجسم الإنساني يُعتبر جزءًا من جسم المجتمع، لذلك غالبًا ما يقدّم هذا الجسد بغيره، دون أن يعني ذلك إعطاء الجنس الأولوية، وهنا ما أبرزه الأمريكي كريستو Christo عندما اختار من الجسد، كما من الطبيعة ومن المدينة، مقاطع كَثُرَها إلى الحدود القصوى في شوارع ضوئية، فبدت غريبة عن السياق الطبيعي الذي اقتطعت منه. في بعض الأحيان، يُستخدَم الجسد بشكل عنيف يصل أحيانًا إلى حدّ استفزاز الجمهور وإثارة غيانه كما في عروض الأمريكيين فيتو أكانسي V. Accanci وهرمان نيتش H. Nitsch التي تُشكّل الحدّ الأقصى في هذا المجال. من هذا المنطلق ارتبطت العروض الأدائية منذ ظهورها مع ما يُسمّى فنّ الجسد Body Art، كما أنّ القائمين على تقديمها يربطون أنفسهم بمسرح القسوة الذي نادى به الفرنسي أنطونان آرتو A. Artaud (١٨٩٦-١٩٤٨).

٤- العلاقة مع الجمهور: انطلاقًا من أنّ المؤدي في العروض الأدائية ليس مُمثلًا يؤدّي دورًا مرسومًا وإنما هو مُؤلّف ومُنتج لفعل آتِي ومُتغيّر حسب ردود أفعال المُتفرّجين، فإنّ هذه العروض تُعترض نوعًا خاصًا من التلقي يقوم على ترويض المُتفرّج ومُساهمته الفعّالة في العرض، لذلك يَتِم الحديث عن مُشاركين لا عن مُفرّجين. يُمكن اعتبار بعض العروض المسرحية نوعًا من العروض الأدائية وخاصّة حين تغلب الصورة

عُرض جمهوره الخاص حسب طبيعة المكان الذي يُعرضون فيه، ولذلك تُعتبر هذه العروض شكلاً من أشكال مسرح المُداخلَة Théâtre d'intervention في مكان عام. ومبدأ المكان هو نفسه المُتبع في صيغة مسرح البيئة المُحيطة التي طرحها المُخرج الأمريكي ريتشارد شيشنر R. Shechner (١٩٣٩-) مؤسّس مجموعة البرفورمانس Performing Group. فالعُرض في مسرح البيئة المُحيطة وفي العروض الأدائية يأخذ شكله تيمًا لطبيعة المكان (معامل قديمة، يربّاب سيارات، شواطئ مهجورة الخ)، ممّا يجعل من فضاء العرض عُصرًا فعّالًا وأساسيًا، وليس مُجرّد إطار مكانيّ يحتوي العرض. وقد كان لهذا التوجّه أثره في تعديل النظرة إلى المكان المسرحي في المسرح المُعاصر.

وإذا كان فتان العروض الأدائية قد لجأوا في البداية إلى اختيار أماكن هامشية كضرورة، إلّا أنّهم شرعان ما اكتشفوا الإمكانيات الكبيرة التي تُقدّمها هذه الأمكنة. فهي واسعة ولا تُلزم بسينوغرافيا مُعيّنة ولا تُفرض شكل فرجة مُحدّدًا، وإنما تُسمح للمؤدي أن يكتيف ويكتيف معها كما يشاء، وأن يجعل من وجود الجسد في هذا المكان العنصر الأوّل.

٣- الجسد: جسّد المؤدي هو أحد أهمّ العناصر في العروض الأدائية، لأنها تقوم على الوجود المادي للفنان الذي يتعامل مع جسده كما الرسّام مع لوحته. فالمؤدي لا يتقمّص شخصيّة ولا يُحاول أن يُبرهن على شيء وإنما يقدّم عُرضًا شهاديًا تكون الحركة والتعبير الإيمائيّ للوجه مُقوّماته الأساسية.

Plot المَقْدَة ■
Nœud كلمة Nœud ترتبط بمجال صناعة النسيج، وهي تعني العقدة التي تُوقف استمرار عملية النسيج، وتُستخدم في المسرح للدلالة على تشابك خيوط الفعل* الدرامي.
 عندما قَسَم أرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢ ق.م) الفعل في التراجيديا* إلى مراحل هي البداية والوسط والنهاية، تحدت عن تعقّد الأحداث Nouement ولم يستعمل كلمة عقدة، وهذا التعبير يُوحى بعملية تشابك الأحداث أكثر من تحديد مرحلة مُعيّنة في مسار المسرحية. أي إنّ أرسطو لم يُحدّد مَوْقِعًا للعقدة، إنّما طرحها كَمَسَار حين قال: «أعني/بالتعقّد/ ما يكون من البدء إلى ذلك الجزء الذي يحدث منه التحول إلى سعادة أو شقاء» وأضاف أنّ تعقيد الأحداث يُمكن أن يبدأ قبل بداية المسرحية، «فالأمور التي تقع خارج التراجيديا وبعض الأمور التي تقع داخلها هي العقدة» (فنّ الشعر، الفصل الثامن عشر). كذلك استخدم ابن سينا (٩٨٠-١٠٣٧) فيما بعد كلمة رُبط بمعرض تعليق على كتاب أرسطو، وهي تُوحى بنفس المعنى، لكنّ شكري بن عياد استعمل في تحقيق لترجمة السرياني أبي بشر بن متى لنصّ أرسطو كلمة عقدة التي لا تتطابق تمامًا مع التعبير اليوناني. ظهر مصطلح العقدة في أدبيات النقد الإيطالي والفرنسي منذ القرن السادس عشر، بينما كان استخدامه في النقد الإنجليزي أقلّ شيوعًا ووضوحًا، لدرجة أنّ كلمة عقدة تظهر فيه في معرض الحديث عن الحكمة*، وتُستخدم كلمة Plot للدلالة على العقدة والحكمة معًا. يُمكن تفسير هذا الاختلاف بالتباين في التوجه الدرامي بين التقاليد الكلاسيكية* الإيطالية

المشهدية على الجوار* فيها، ويكثر استخدام الوسائل السمعية البصرية مثل الفيديو والتلفزيون. من المخرجين الذين حقّقوا ذلك المخرجين الأمريكيين رينشارد فورمان R. Forman (١٩٣٧-) وروبرت ويلسون R. Wilson (١٩٤١-) ولي بروير L. Breuer الذين ينتمون إلى فترة ما بعد الحداثة Post Modernisme. ففي عروض ويلسون تُشكّل الصورة الأساس بدلًا من الكلام، ويتوزّع النصّ على شكل تراكّب مقاطع Collage لا يُروى قصة، وإنّما يكون كلامًا يُقتطع من السياق اليومي ويُعاد ربطه بحيث تتحوّل الكلمات إلى ضوّر ضوئية تتوزّع بشكل موسيقي. وفي عروض فورمان التي يُطلق عليها اسم المسرح الهنريّ *Théâtre hystérique*، يتحوّل النصّ إلى سيناريو* مُلحن بالإرشادات الإخراجية*، ويتركّز الجوار ويُقطّع بشكل مُستمرّ ممّا يخلُق نسيجًا من الهلوسة والهلذان لا يحيل تطوّرًا دراميًا أو سرديًا، وفي أعمال لي بروير، يُستبدل النصّ بشرائط من القصص المرسومة المتتالية Bandes dessinées، ويُستبدل الممثلون بدمى متحرّكة. اعتبرت العروض الأدائية عند ظهورها محطة في تاريخ الفنّ المعاصر وثورة على دور المؤسسة في الاختيار الثقافي، ونتيجة مباشرة للرغبة في تقليص الحدود ما بين وسائل التعبير الفنيّة، وما بين الفنّ والحياة اليومية. لكنّ مرور الزمن كشف ما في هذه العروض من هشاشة واستعراضية انتقلت بها من نطاق فنّ التناول إلى نطاق فنّ الإبهار، وهذا ما أبعدنا عن الدوام والاستمرارية.

وأحياناً إلى الصراع الوجداني *Dilemme* الذي يُعَبِّق تحقيق الهدف الأساسي.

المُقَدَّة واللُّزوة:

من الممكن إيجاد تقارب بين المُقَدَّة واللُّزوة في المَوقِع الذي أعطاه الناقد الألماني غوستاف فريتاغ G. Freytag للذُّرَّة، وذلك ضِمْنَ الهَرَم الذي حمل اسمه (هرم فريتاغ)، في كتابه «بُنية المسرحية» (١٨٦٣). فهو يَرَسُم لتطوُّر الفعل الدرامي شكلاً هَرَمِيًّا ضِلَعُه الأول هو الحَظُّ الصاعد من المُقَدَّة* إلى الذُّرَّة، وضيَلَعُه الآخر هو الخطُّ الهابط من الذُّرَّة نحو الخاتمة. وقد كان لهرم فريتاغ دوره في تحديد موقع المُقَدَّة في مُنتَصَف المسرحية مِمَّا وَجَّه النقد* المسرحي، وخاصة النقد الإنجليزي، بأنَّجاء يَتَّعِد عن مفهوم أرسطو.

لكنَّ ذلك المَسار لا يَتَحَقَّق دائماً بهذا الشكل لأنَّ المُقَدَّة يُمكن أن تَمُتدَّ بحيث لا تَتطابق مع الذُّرَّة التي تقع في مُنتَصَف المسرحية في هَرَم فريتاغ.

المُقَدَّة والانقلاب:

في حين اعتَبَر أرسطو الانقلاب* جُزءاً من الحَلِّ وعَرَّفَه بأنَّه «ما يَكُون من بَدء التحوُّل إلى النهاية» (فَنَّ الشَّعر فصل ١٨)، اعتَبِرت الكلاسيكية الفرنسية الانقلاب أو الحدث المُفاجئ *Coup de théâtre* عُنصرًا من عناصر المُقَدَّة. فهو في المسرح الكلاسيكي يُمكن أن ياتي بعد المُقَدَّة مُباشرة، أو بعد ذلك في مرحلة تَبوُّ فيها المشاكل مُحلولة والعائق يَمِيعًا، ممَّا يُشكِّل انعطافًا في مَجرى الأحداث، ويُعطي دفْعًا جَديدًا للفعل الدرامي.

بِناء على ذلك، غَلَّت المُقَدَّة مُكوِّنًا أساسيًا

والفرنسية، وبين تقاليد المسرح الإنجليزي، ولا سيَّما الإليزابيثي، التي كانت سائدة في تلك المرحلة.

تَنَوَّعت التعريفات لمُصطلح المُقَدَّة وأكثرها عُمومية هو:

- المُقَدَّة هي المرحلة التي تَتصافر فيها الصِّراعات وتَتَعَدُّ إلى حَذِّ تشكيل نُقطة الانعطاف *Point de retournement* في الفعل الدرامي من خِلال إثارة أزمّة*.

- جاء في تعريف القاموس الفرنسي *Lexis* للمعنى الذي أَخَذَته الكلمة اعتبارًا من عام ١٦٣٧ أنَّ المُقَدَّة هي نُقطة الذُّرَّة* في المسرحية، أي هي اللحظة التي تأخذ فيها الحبكة التي يَسْتند عليها الفعل الدرامي مَنحى جديدًا يَسِير بها نحو الحَلِّ.

- في القرن العشرين قَدَّمَ الباحث الفرنسي جاك شيرير J. Scherer في كتابه «الدراماتوجية الكلاسيكية في فرنسا» (١٩٧٣) تعريفًا جديدًا حين قال إنَّ المُقَدَّة هي مجموعة الأحداث الخاصة التي تَتشابه وتَخْتلِط تَتَغَيَّر من مصالح وأهواء الشخصيات بحيث تُعطي للفعل الأساسي دفْعًا للاستمرار، لكن بِمَنحى مُخْتَلِف عَمَّا كان عليه في البداية.

من هذه التعاريف تَسْتتج أنَّ مفهوم المُقَدَّة صعب التحديد وكذلك الأمر بالنسبة لموقعها في مَسار الفعل الدرامي. ففي المسرح الدرامي (انظر درامي/ملحمي) الذي يقوم على سَبْدًا التصاعد، تكون المُقَدَّة عُنصرًا أساسيًا في بِناء مَسار الفعل وترتبط بالصِّراع* وبالعائق* لأنَّ المُقَدَّة هي العلاقة التي تَنشأ من التعارض بين رغبة البَطل* وغيره من الشخصيات، وبين المواق التي تَقف في وجه تحقيق هذه الرغبة. يُوَدِّي ذلك إلى تعقيد في مُعطيات الحبكة،

يقدم على خشبة* تعتمد شكل الثُّلْبَة الإيطالية. وُلد شكل الثُّلْبَة الإيطالية حين ظهرت الحاجة لبناء أمكنة مُغلقة مُخصصة للعرض بعد أن كانت تُقدَّم في الهواء الطَّلَق أو في بلاطات الأمراء. وقد استند معماريو عصر النهضة في إيطاليا على المبادئ التي طرحها المعماري الروماني فيترودف Vitruve (٢٦٦-٨٨ ق.م) في كتابه «حول العمارة» «De l'architecture»، وفيه يصف شكل المسرح الروماني الذي يحتوي على مكان مُخصص للمُقرَّجين Cavea ومكان مُخصص للتمثيل Scaena يتألف من خشبة مُستطيلة يُحدها من الخلف جدار. ومع أن المُطلق الأساسي للمعماريين في ذلك الوقت كان الاستيحاء من القدماء واستعادة شكل المسرح اليوناني والروماني، إلا أن ما تحقَّق بالنتيجة كان خلاصة تَجَمُّع بين مبادئ المسرح القديم والمُعطيات الجديدة التي تتعلَّق بطبيعة الجمهور* وبالكاتب المسرحي، وبوضع المسرح في المُجتمع في القرن السادس عشر. وقد تطوَّر هذا المبدأ تدريجيًّا بحيث أدى إلى شكل معماري مُحدَّد تتجلَّى أمسه النظرية في كتاب «المبادئ العملية لتصنيع الخشبة وتجهيزات المسرح» (١٦٣٧) الذي ألفه السينوغراف الإيطالي نيقولا ساباتيوني N. Sabbattini (١٥٧٤-١٦٥٤). من جانب آخر فإنَّ هذا الشكل المعماري الذي تأثَّر بطبيعة الكتابة المسرحية في زمن ظهوره، سُرَّعان ما أفرز بدوره فيما بعد الكثير من الأعراف* المسرحية التي أثَّرت لاحقًا على شكل الكتابة.

مُحْصِيَّة الثُّلْبَة الإيطالية:

تأخذ الصالة* في مسارح الثُّلْبَة الإيطالية شكل حُدرة حصان Fer à cheval تُحيط بالثُلث

من مُكوِّنات البناء الدرامي وفُرِضت على الكتابة المسرحية كقاعدة هامة في المسرحية المُتَعَنَة *Pièce bien faite*. وقد عالج المُنظِّرون المسرحيون في القرن التاسع عشر وبِثَل الفرنسي إميل زولا E. Zola (١٨٤٠-١٩٠٢) وغيره مفهوم المُقدِّة في تحليلهم لثبَّة النص المسرحي. أمَّا في المسرح الحديث مثل مسرح البَث* والمسرح المَلحمي* وغيرهما، وبسبب ارتباط المُقدِّة بالصراع والخَبْكة، غابت المُقدِّة عن المسرحيات مع غِيَاب هذين المُكوِّنَيْن. انظر: الخاتمة، الذروة، الأزمة.

■ الثُّلْبَة الإيطالية

Italian stage

Théâtre à l'italienne

ويُقال أيضًا المسرح على الطريقة الإيطالية والخشبة الإيطالية *Scène à l'italienne* والخشبة الإيهامية *Scène d'illusion* وعلبة المُعْجِزات *Boîte à miracles* لكثرة التجهيزات التُفَنِّيَّة المُستخدَمة فيها، ويُقَابَل هذه التسمية في اللغة الألمانية تسمية علبة البَصَر أو علبة الفُرْجة *Guckkastenbühne*.

تُستعمل هذه التسميات جميعها اليوم للدلالة على شكل من أشكال العمارة* المسرحية ظهر في القرن السادس عشر في إيطاليا في المسارح التي شُيِّدت لتقديم عروض الأوبرا* فرِديانها. وقد تزامن ظهوره مع تطوُّر الدرامات النظرية حول المنظور* والسينوغرافيا*، ومع الرغبة بتصوير مكان مُشابه للواقع على الخشبة. من هذا المُنتَقَل فإنَّ مُصْطَلَح الثُّلْبَة الإيطالية لا يَدُلُّ على شكل معماري مسرحي وحسب، وإنَّما هو في الوقت نفسه مفهوم له علاقة بشكل التلقِّي وبتفريق الإيهام*. لذلك فقد أُطلقت تسمية المسرح الإيهامي *Théâtre d'illusion* على كلِّ ما

ويُوحى للمُتفرِّج* بأن ما يراه هو صورة مُشابهة للعالم الواقعي الذي يعيش فيه. لكن موقع المُتفرِّج من هذه العُلبَة هو موقع المُتلصص الذي يَظَلُّ من خِلال الجدار الرابع* غير العرَفي ولا يَمْلِك التدخُّل في مُجريات الأحداث، ممَّا يُؤدِّي إلى تعميق سُلبيته. وهذا يُبرِّر النقد الذي وُجِّه إلى شكل الفُرجة في العُلبَة الإيطاليَّة ومحاولات خرقه في السَّينات والسبعينات من هذا القرن.

والواقع أنَّه قد ظهرت منذ القرن التاسع عشر مُحاولات لتحسين شكل العُلبَة الإيطاليَّة. أهمُّ هذه المُحاولات ما حقَّقه الألمانِي ريتشارد فاغنر R. Wagner (١٨١٣-١٨٨٣) الذي يُعتبر من أرائل الذين فكَّروا في أهميَّة الشكل المعماري الداخلي للمسرح في تلقِّي العمل. وقد عدَّل فاغنر عناصر العُلبَة الإيطاليَّة الأساسيَّة لتعديل شكل التلقِّي، فألغى المقاصير المُحيطة بالعُلبَة والتي تَظَلُّ عليها مُباشرة، كما استغنى عن الترتيب التراتبي لمقاعد المُتفرِّجين واستبدَّله في مسرح مدينة بايروت بِمدْرَج واسع نصف دائري يَسمح بتعديل زاوية النظر وتحقيق رُؤية مُواجهة مُركزيَّة تنوِّجُه للعُلبَة حَصراً. وقد كان المُنتطق الأساسيَّ للتعديلات التي أجراها فاغنر هو تحقيق أكبر قُدْر من الإيهام، والفُضَّل الضوئي والمكانيَّ بين عالم المُتفرِّجين الواقعيَّ والعالم الخياليَّ على العُلبَة. بعد ذلك تعدَّدت المُحاولات لخرق هذا الشكل المعماري في كثير من أنحاء العالم واستبداله بأشكال أخرى تستدعي عَلاقات فُرجة مُختلفة (انظر العمارة المسرحية). لكنَّه ظلَّ مع ذلك الشكل السائد والأكثر شيوعاً حتى اليوم. بالمُقابل ظهر في التسعينات توجُّه جديد إلى استعمار شكل العُلبَة الإيطاليَّة واستخدامه بتصورٍ واعٍ مع بعض التحسينات التَّقنيَّة فيما يتعلَّق بِطريقة تغيير

الآماميَّ من العُلبَة. وتَنوَّع مَقاعد المُتفرِّجين فيها بين الأرضيَّة Parterre وبين الطوابق العليا حيث تُقسَّم إلى مقاصير وبلكونات يَظَلُّ بعضها على مُقدِّمة العُلبَة مُباشرة. هذا الترتيب في أمكنة الجمهور يَعمِّك صورة عن المَراتب الاجتماعيَّة ويؤدِّي إلى تَقاوُت في شكل التلقِّي، إذ إنَّه يَسمح بِرُؤية وَسَماح عناصر القُرُص بِشكل مُمتاز لبعض المُتفرِّجين ويَحبِّب الكثير من هذه العناصر عن البعض الآخر. كذلك فإنَّه يُؤدِّي إلى توجيه نظر المُتفرِّجين إلى المقاصير المُقابِلة بدلاً من العُلبَة.

أما العُلبَة في العُلبَة الإيطاليَّة، فهي مساحَة مستطيلة لها في أرضيَّتها قُتُحات Trappe تُؤدِّي إلى مَمرات تحت العُلبَة مما يَسمح بتنفيذ بعض الجيَل. وقد جُرت العادة أن تأخذ العُلبَة شكل المُنحدر Rampe الذي يَميل بِشكل خفيف باتجاه مُقدِّمة العُلبَة Proscenium، وهي مساحَة مستطيلة مُستوية تكون عادة مُجهَّزة بِصفٍّ من المصابيح يُطلق عليها اسم إضاءة مُقدِّمة المسرح Feu de la rampe. تأخذ هذه العُلبَة شكل العُلبَة أو المُكعَّب إذ تَحُدُّها الكواليس* من الجوانب والخلف، ويَحيط بها من جِهَة المُقدِّمة إطار العُلبَة Cadre de scène الذي يَسمح بإخفاء كلِّ الترتيبات التَّقنيَّة عن أعين الجمهور. يُمكن أن تُعلَّق العُلبَة من الآمام بما يُسمَّى السُّتارة الحديديَّة Rideau de fer التي تَعزِل العُلبَة عن الصالة في حالة الحريق، وبِستارة مُقدِّمة العُلبَة Rideau d'avant-scène، وهي السُّتارة* القماشِيَّة الغليظة التي تُنتَح وتُسدَّل بين الفصول وتُشكِّل حاجزاً يَعمِّك بين عالم المُتخيل وعالم المُتفرِّجين الواقعيَّ.

هذا الفصل بين الصالة والعُلبَة في العُلبَة الإيطاليَّة يَخْلُق عَلاقة مُجابهة ويَعمِّق الإيهام

التجربة الجمالية في زمن ما.

يُسبب استخدام تعبير «علم الجمال» وما اشتق عنه من كلمات مثل «الجماليات» أو الأسلوب الجمالي بعض الإشكالات في اللغة العربية بسبب ارتباط كلمة الجمال بالجميل. ويمكن تفسير هذه الترجمة المُعتدّة باللغة العربية بأنّ هذا المجال كان في الأصل مُرتبطًا بمفهوم الجمال كمعيار، إلّا أنه فيما بعد أخذ معاني جديدة وأصبح علمًا قائمًا بذاته اعتبارًا من القرن الثامن عشر، ممّا استدعى التعامل مع الكلمة بمدلولها الجديد كأسلوب فنيّ لا علاقة له بالجميل، وهذا ما يُبرّر الاستخدام الشائع اليوم لكلمة «استطيقا» بلفظها الأجنبيّ في كلّ اللغات بما فيها اللغة العربية.

على الرغم من أنّ فلسفة الفنّ والتأملات الجمالية موجودة منذ القِدَم في الفلسفة الصينية والهندية واليونانية والعربية وغيرها، كما يبدو من كتب فنّ الشعر المُختلفة على مدى التاريخ، وأنّ الفلاسفة اليونان قد قاموا بترتيب هذه التأملات وصياغتها في نظريّات منها فنّ الشعر* Poétique، إلّا أنّها لم تُصبح علمًا قائمًا بذاته إلّا في القرن الثامن عشر مع الفيلسوف الألمانيّ باومغارتن Baumgarten الذي استعمل للمرّة الأولى كلمة «استطيقا» التي نمتها من اليونانية aisthesis التي تعني الإدراك بالحواس.

يُعتبر تاريخ صدور كتاب باومغارتن «الاستطيقا» في عام ١٧٥٠، تاريخ ولادة هذا العلم بمعناه الجديد، ومرحلة ثانية جديدة في تاريخ فلسفة الفنّ، وبداية لطرح جديد يُحدّد ماهيّة هذا العلم وسُجال اهتماماته (الفنّ فقط أم الفنّ والطبيعة وغيرها). وقد دخلت مفردات هذا العلم مُجال النقد اعتبارًا من عام ١٨٠٠ وصار تعبير «استطيقا» يعني «العلم الذي يهتم بدراسة

الديكور». لا بل إنّ عناصر العُلبة الإيطالية التي ارتبطت أساسًا بتحقيق الإيهام (الكواليس، المفاصير، السّارة، عُلبة السُّلُفُن*) سرعان ما استثمرت كوسيلة لكسر الإيهام وتحقيق المسرحية من خلال إبراز الأعراف المسرحية وتذكير المُتفرّج بأنّه في المسرح.

في العالم العربيّ، كان شكل العُلبة الإيطالية هو النّموذج المُعتدّ لأوّل عمارة شُيّدت خصيصًا لل عروض المسرحية، وهي دار الأوبرا التي بُنيت في القاهرة بمناسبة افتتاح قناة السويس. وقد استمرّ هذا الشكل المعماريّ ونقّل مُسيطرًا حتى يومنا هذا رغم أنّه يتناقض تمامًا مع شكل الفُرجة العربية وشكل التلقّي الذي صاحب ولادة المسرح على يد الرّواد.

انظرو: المكان المسرحيّ، العمارة المسرحية، السينوغرافيا، الديكور، المنظور.

■ علم الجمال والمُسرّح Esthetica and theatre

Esthétique et théâtre

علم الجمال هو أحد فروع الفلسفة التي تنصبّ على الفنّ وتهتمّ بمفهوم الجمال، وعلم جمال المسرح جزء منها.

وعلم الجمال بمعناه التقليديّ يقوم على تحديد المعايير التي تُسمح بالحُكم على عمل فنيّ ما من خلال مفاهيم جماليّة مُحدّدة منها الجميل Le Beau والحقيقيّ Le Vrai والذاتة Le Gout. وهو بذلك يذهب إلى أبعد من توصيف المادّة الفنيّة لأنّه يُعالج طائفتها على ضوء التصنيفات الجماليّة Catégories esthétiques (المأساويّ* والمُضحك* والدواميّ Dramatique إلخ)، ويضمّن كيفية تأثيرها على مُتلقيها (شُمة* أو تطهير*)، ويُطرحها كجزء من

ونوعية الجمال في الأعمال الفنية.

استطيقا المسرح:

استطيقا المسرح *Esthétique Théâtrale* هي العلم الذي يصوغ قوانين تكوين العمل المسرحي على صعيد النص والغرض، ويدخله في منظومة مسرحية وأدبية وفنية أوسع، من خلال تصنيفات فنية ونظرية وفلسفية ومعرفية أشمل من المعايير المعتمدة في المسرح.

من الملاحظ أن علم الجمال عرف في مجال البحث المسرحي توجهين أساسيين: معياري ووصفي.

فعلم الجمال المعياري الذي يتطرق من تحديد ماهية المسرح *Essence du théâtre* كان يركز على قواعد يعتبرها عامة وشاملة على أساس أن الجمال لا يحتاج للتيان ولا يتغير، وهو يقيم بناء على نموذج. ولكن سرعان ما تبين أن القواعد تبنى على معايير تذوق خاصة في فترة معينة، وأن المعيار يرتبط دوماً بزمان ومكان محددين، بمعنى أنه لا وجود للمعيار العام المطلق. من جهة أخرى، يرتبط المعيار بالأنواع المسرحية* وهو قاصر عن أن يشمل أعمالاً كثيرة لا تدخل ضمن نطاق النوع. وبالتالي يكون علم الجمال المعياري غير قادر على توصيف هذه الأعمال موضوعياً. من ناحية أخرى غالباً ما يركز علم الجمال المعياري بحثه على النص وليس على الغرض المسرحي.

أما علم الجمال الوصفي فهو يتطرق من توصيف الأشكال* المسرحية موضوعياً دون التطرق إلى خصوصية العمل الواحد. هذا النوع من التحليل يتابع المراحل الكبرى في تاريخ المسرح والتجمعات الجغرافية المتباعدة، ويحاول أن يصف أساليب جمالية مسرحية ما في مكان ما من العالم وفي فترة تاريخية محددة (دراسة الجماليات الشكسبيرية أو الجماليات

تزامن هذا الطرح الجديد مع ظهور الرومانسية* التي طالبت بتطوير الفن. ففي هذه المرحلة لم يعد الجميل وحده موضوع علم الجمال كما كان في الماضي، وإنما دخلت إلى جانبه معايير توصيفية أخرى مثل الرعب* أو الجليل والمأساوي والمضحك والساخر والغروتسك* إلخ. ويُفسر ذلك بالمنظور الجديد الذي يتطرق من نسبية الأمور، وهو ما استندت إليه الرومانسية في بحثها عما هو محلي، وعما لا يشكل نموذجاً مثالياً لأنه ذو طابع خليط (انظر الرومانسية).

أما المرحلة الثالثة في تطوّر علم الجمال (منتصف القرن التاسع عشر)، فكانت المرحلة التي استغل فيها عن التأملات الفلسفية، وتوجه نحو البعد الاختباري التجريبي. وأهم من لوب دوراً في هذه المرحلة هو الفيلسوف الألماني فيخته Fichte الذي كتب «مدخل إلى علم الجمال» (١٨٧٦)، وهو من تلاميذ الفيلسوف الألماني إيمانويل كانت E. Kant.

رغم ذلك لم تبق الفلسفة تماماً عن علم الجمال الذي صار يستعين بالطريقة الفلسفية الاستدلالية التأملية وكذلك بالطرق التجريبية العلمية.

في القرن العشرين، ومع المعنى الجديد الذي اكتسبه هذا العلم وابتعاده كُتلة عن مفهوم الجميل، تطوّرت الاستطيقا باتجاه البحث عن تعريف أوسع يشمل الفن والطبيعة وتتخطى مجال الفلسفة ليرتبط بعلوم أخرى، فظهرت توجهات جديدة مثل الاستطيقا الموسيقولوجية والاستطيقا المقارنة والاستطيقا البيئية إلخ.

الشعر المُختلفة، وأهمها بحث أرسطو *Aristote* (٣٨٤-٣٢٢ ق.م)، قد صاغت قواعد تأليف النص المسرحي وتحوّله إلى عرض على خشبة من خلال رؤية مسبقة لشكل العرض من جهة، ومن خلال توضيح العمل ضمن تصنيف ما للنوع الفني والمسرحي أو الجنس الأدبي من جهة أخرى. انظر: فنّ الشعر، الدراماتورية.

■ العمارة المسرحية *Theatre architecture* *Architecture théâtrale*

تعبير يقصد به البناء المُشيد الذي تُقدّم فيه عروض مسرحية.

على الرغم من أنّ وجود العمارة المسرحية ليس شرطاً لوجود الظاهرة المسرحية، إلا أنّ وجودها أو غيابها يُمكن أن يبرز وضع المسرح في المجتمع. كذلك فإنّ موقعها في النسيج المعماري للمدينة حيث تتحدّد العلاقة بين مكان الحياة اليومية ومكان الاحتفال (المعبد والمسرح وغيرهما) أمر له دلالة.

والواقع أنّ تطوّر العمارة المسرحية واختلاف شكلها ووضعها في الخضارات المُختلفة يرتبط ارتباطاً وثيقاً بذور المسرح في حياة الجماعة، ويتطوّر أعراف الكتابة والعرض، وبنوعية العلاقة بين العرض والجمهور (علاقة تداخل أو فصل ومُجاهاة).

من الأمور التي تؤخذ بعين الاعتبار عند تصميم العمارة المسرحية حُسن الرؤية وحُسن توزيع الصوت *Acoustique* وبنوعية العلاقة المطلوبة بين الخشبة والصالة.

تطوّر العمارة المسرحية عبر التاريخ:

- من المعروف أنّ المعبد هو الإطار المعماري

الكلاسيكية أو الجماليات الواقعية، ويتأبج شكل تطوّر الحدث فيها وبنوعية الخاتمة* وبنوعية التلقّي أو الاستقبال* والتأويل* إلخ.

ومع أنّ هذا النوع من التحليل يَسمح بتوضيح كلّ مسرحية في إطار عام، إلا أنه لم يكن كافياً للتصنيف لأنّه يفتي الخصوصية، ولعدم قدرته على الإحاطة بما يُميّز كلّ عمل على حدة.

مع تطوّر العلوم النقدية والاتجاه نحو استخدام أدوات من علوم مُختلفة، صار هناك تقاطع وتكامل بين الدراسة الجمالية وبين التحليل الدراماتوري والسميولوجي. وقد شكّل هذا النوع من التحليل إغناء للبحث المسرحي. فهو يدرس ظروفاً إنتاج النصّ والعرض، ويسمح بتقصّي خصوصية كلّ عمل على حدة، كما يتناول عملية الاستقبال والتأثير* بما فيها من تمثّل* أو ابتعاد وتغريب*.

ضمن هذا التوجّه الجديد لاستطبيق المسرح، يُصبح تعبّر جماليات المسرح المُستخدَم باللغة العربية تعبيراً قاصراً وغير صحيح لأنّ الجماليات تتحدّد وتُحدّد ذاتها من خلال التقنيات فقط، في حين أنّ إستطبيق المسرح اليوم تتجاوز ذلك إلى ما هو أوسع وأشمل من المادة الفنية، أي إلى علاقة العمل المسرحي بشكل التلقّي وبالعالم وبالإيديولوجيا.

علم الجمال وفنّ الشعر *Esthétique et Poétique*

إنّ فنون الشعر *Arts Poétiques* المُختلفة تلتقي مع علم الجمال في تعريفه الكلاسيكي من حيث إنّها تُطرح شروط الكتابة وجماليات المسرح من خلال تحديد هدف المسرح وعلاقته بالواقع على ضوء المنظور السائد للجمال وللفنّ بشكل عام. ومن المعروف أنّ دراسات فنّ

التياترون، وصار يُحيط بالأوركسترا على شكل حلوة حصان. كما صار هناك تمييز واضح ضمن مكان التمثيل بين الأوركسترا وبين الرِواق المُستطيل المُغطى أو الخيمة Skênê التي تُشكل خلفية الأوركسترا ولها قور الكواليس، حين ينتظر فيها المُمثلون قبل التمثيل. في عمق هذا المُستطيل يوجد جدار فيه أبواب تُشكل خلفية ثابتة للدكتور*.

فيما بعد أُضيفت أمام المُستطيل المُغطى Skênê مساحة ضيقة مُخصصة لتمثيل المُمثلين تُدعى Proskênion (ومنها تسعة مُقدمة الخشبية Proscenium)، ثم صار المُستطيل مُرتفعاً بالنسبة للأوركسترا. ويُعتبر مسرح أيدور Epidaure الذي تم بناؤه في اليونان عام ٣٤٠ ق.م المثال المُتكامِل على وجود هذه العناصر.

- تأثر المسرح الروماني بالمسرح اليوناني والهلنستي، وورث عنهما شكلهما المعماري مع بعض التعديلات المعمارية النابعة من تحوّل وظيفة المسرح ووضعه بالنسبة للمدينة. فقد زال عن المسرح الروماني الطابع القدسي والتربوي وصار مسرح عُف ولهُو، كما أنّه قد الطابع الديمقراطي الذي ميّز المسرح اليوناني المفتوح لكل المواطنين، وصار مُخصصاً للنخبة فقط، في حين كان السرك* شكّل الفرجة المُحبب للعامة. من التعديلات التي دخلت على المسرح الروماني شكل الأوركسترا التي صارت نصف دائرية تتّظلم حولها الامكنة المُخصصة لأعضاء مجلس الشيوخ والمُكّام، كما صارت هناك إمكانيّة لتغطية مُدرجات المُتفرّجين بخيمة مُتحرّكة Velum تحمي من تقلّبات الطقس. كذلك عُدل وضع التياترون وصار اسمه Cavea،

الذي وُلد فيه المسرح الغربيّ والمسرح الشرقيّ التقليديّ. وقد نشأ العرّض المسرحيّ ضمن الطقس الدينيّ قبل أن يتحوّل إلى ظاهرة اجتماعيّة دنيويّة، لكنّ ذلك لا ينفي وجود أشكال فرجة شعبيّة وُلدت وتطوّرت خارج المعبّد أي في الساحة العامة.

يُعتبر الشكل الدائريّ الضيّقة الأولى والدائمة للفرجة سواء في المعبّد أو في الساحة العامة. فقد كان المعبّد في الحضارات القديمة مكاناً مفتوحاً له شكل دائريّ لأنّ موكب المصلّين كان يطوف حول المذبح الموجود في الوسط. كذلك فإنّ الشكل العفويّ لآية فرجة هو تحلق الناس حول من يقوم بشيء مُلفت للنظر. في العروض الأولى للمسرح اليونانيّ داخل معبّد ديونيزوس، كانت الأوركسترا (orkhêstra =

مكان الرقص باليونانية) الجزء الأساسيّ في مكان التمثيل، وكانت تأخذ شكل دائرة قطرها ٢٠م تقريباً ومفتوحة بزاوية ٢٤٠ درجة يقع المذبح في وسطها وتُحيط بها مُدرجات المعبّد على شكل نصف دائرة (انظر المسرح الدائريّ) - مع تطوّر الطقس إلى مسرح في بلاد اليونان، ومع تحوّل المُشارك من فاعل إلى مُفعول، صار هناك على مُستوى المكان علاقة فصل ومُجابة بين فضائين هم فضاء التمثيل وفضاء الفرجة المُسمّى تياترون (theatron = المكان الذي يمكن النظر منه)، وكان لذلك تأثيره الكبير على شكل تلقّي العرّض (انظر المكان المسرحيّ).

- في تطوّر لاحق، وخاصّة في الحقبة الهلنستية التي تُعدّ مرحلة انتقاليّة بين المسرح اليونانيّ والرومانيّ، حافظت الأوركسترا المُخصصة للمجموعة على شكلها الدائريّ وتوسّعت

الجوّالين ذات الطابع اللّبي الذي لا يحتاج كثير من التجهيزات وإنّما لفسحة واسعة تناسب حركات الجُموع، ولذلك كانت الخانات وباحات البيوت متنايية تمامًا مع قليل من التعديل لتتلاءم مع شكل العَرْض. والمبدأ المعماريّ المُعتمد في هذين الشكلين هو باحة مفتوحة في الهواء الطّلق لها شكل دائريّ أو مُضلعٌ تُحيط مُقاعد المُتفرّجين فيها بالخشبة* من جهاتها الثلاث على شكل حُدوة حصان، مع وجود مقاصير مُشيّدة للمُتفرّجين المُهمّين. أمّا الخشبة فهي عبارة عن منضدة مُرتفعة مُجهّزة بفتحات في أسفلها Trappe وتحدّها من الخلف جدران الخان أو البيت ممّا يسمح باستغلال عدّة طوابق في التمثيل، ولذلك فإنّ البُعد العمودي في المكان يكتسب أهميّة قصوى.

أمّا العُرُوض المُقدّمة داخل القصور في إسبانيا وإنجلترا، فقد تأثّرت بالنموذج الإيطاليّ. ونذكر في هذا المجال الدّور الذي لعبه الإنجليزيّ إينيسو جونز I. Jones (١٥٧٣-١٦٥٢) في رواج هذا النموذج في إنجلترا عند تقديمه لعُرُوض الأتمعة* بعد عودته من إيطاليا.

النموذج الإيطاليّ:

لم يكن هناك عمارة مُستغلّة للمسرح في البداية في إيطاليا، إذ كانت العُرُوض تُقدّم داخل قُصور الأمراء وتقتصر على المُدعويّن من الخاصة. فيما بعد شُيّدت في جُمهورية البندقية مسارح خاصّة لعُرُوض الأوبرا* التي صارت مفتوحة للجُمهور* الذي ينتمي إلى طبقات اجتماعيّة مُختلطة، ممّا يُبرّر الشكل المعماريّ الذي يَتميّز بوجود صفوف مُترابطة من المقاصير والباكين تُخلف أسعار الإطافات فيها بشكل واضح، وتتقابل بحيث تَسمح للمُتفرّجين أن

وهي كلمة لاتينيّة تعني الفَجوة، ذلك أنّ مكان الفُرجة أخذ شكل هُوة عميقة وشديدة الانحدار تَسمح بتوزيع مثاليّ للصوت وبإخلاء المسرح من المُتفرّجين بسرعة. وأفضل مثال على المسرح الرومانيّ مسرح بُصريّ ومسرح تدمر في سورية، وهذا الأخير يُعتبر أكمل نموذج محفوظ حتى اليوم للمسرح الرومانيّ. - مع انهيار الحضارة الرومانيّة، توقّف هذا التطوّر المعماريّ لفترة طويلة. وقد وُلد المسرح الغربيّ من جديد في القرون الوسطى داخل الكنيسة ثمّ خرج منها ليتحوّل إلى ظاهرة اجتماعيّة.

لم يَرتبط مسرح القرون الوسطى بالتنظيم المعماريّ للمدينة، لذلك لا توجد أبنية مسرحيّة في تلك الحقبة. فقد كانت عُرُوض المُمثّلين الجوّالين Jongleurs تُصاحب عَوَاقب الطواف الدليّة في أرجاء المدينة ممّا كان يُحوّل المدينة بأسرها إلى مسرح. كذلك كان المسرح الشعبيّ* والمسرح الدينيّ* يكتفي بأبسط العناصر التي تُكوّن المكان المسرحيّ كالمصطبة المُرتفعة التي تُشيد بشكل مُؤقت في ساحة عامة أو في سوق فتحدّد مكان الفُرجة وتُفصله عن الحياة اليوميّة.

وقد ظلّ المسرح في القرون الوسطى مسرح الهواء الطّلق عدا حالات خاصّة كانت العُرُوض المسرحيّة فيها تُقدّم في قُصور الأمراء والثبلاء.

- اعتبارًا من القرن السادس عشر ظهرت نماذج معماريّة ذات خصوصيّة محلّيّة في بعض بلاد أوروبا نذكر منها في إنجلترا الخشبة الإليزابيثية Scène élizabéthaine، وفي إسبانيا الكورال Corral، وهي كلمة تعني بالإسبانيّة باحة البيت.

والواقع أنّ العُرُوض المسرحيّة في هذين البلدين كانت استمرارًا لعُرُوض المُمثّلين

آخر مُعَاكِس سعى لتقديم العروض في مسارح صغيرة لها شكل دائريّ كما هو الحال في مسرح جامعة ميامي (١٩٥٠) ومسرح إيراسمو في ميلانو (١٩٥٣) ومسرح الدائرة داخل المُرْبَع في نيويورك (١٩٦٠) وغيرها. في السبعينات، ظهر توجه نحو عمارة مسرحيّة مَرِنَة تَسْمَح بتطويع شكل الصالة والخشبة حسب مُتطلبات كلِّ عَرْض على حِدة، وهذا ما نَجده في المسارح الصغيرة التي أُضيفت للمسارح المُتَّيِّدة سابقاً وخصّصت للعروض التجريبيّة، كما في المسارح الصغيرة التي أُلحقت بالمسرح الوطني البريطاني عام ١٩٧٦. بالإضافة إلى ذلك تعمّدت المُحاولات للخروج من نطاق العمارة المسرحيّة كُليّةً والدُّهاب إلى المُتفرّجين في أمكنة حياتهم اليوميّة كالسُتُنْفى والحديقة والمُعمل وغيره.

من جهة أخرى، كان للتوجهات الجديدة في العلوم الإنسانيّة وخاصّة السوسولوجيا* دورها في طرح نظرة جديدة للمكان المسرحي خارج العمارة أو داخلها، ولعلاقة المكان المسرحي بالمؤسسة وبالمدينة. كذلك لَعبت الأنتروبولوجيا* وعلى الأخصّ عِلْم التجاور أو البوينة *Proxémique* الذي يتناول علاقة الإنسان بالآخرين ضمن المكان دوراً أساسياً في تطوير البُحوث حول تأثير شكل المكان على الإدراك والإحساس بالقضاء. كلُّ ذلك أدّى إلى خُلُق نمط جديد من العلاقات بين المُتفرّج* والمُمثل* يَنفي الفصل بينهما ويَرمي إلى مزيد من المُشاركة (انظر السينوغرافيا). وشَتَّرت تجربة الأمريكيّ ريتشارد شيشنر R. Schechner (١٩٣٩-) فيما أسماه مسرح البيئة المُحيطة* من الأمثلة التي يُمكن أن تُشكّل الحدّ الأقصى في تعامل مُختلف

يُشاهدوا بعضهم أكثر من مُشاهدتهم للحدث. وقد تأثّر المسرح في إيطاليا بالتطوّر الكبير الذي عرفته العمارة والرسم في عصر النهضة، وبالدراسات النظرية والهندسيّة حول المنظور*، ويتوجّه الفنّ نحو تحقيق الإيهام* بالحقيقي. وقد انتقل التّموذج الإيطاليّ إلى فرنسا ثُمَّ إلى كافّة أنحاء العالم حيث ما يزال مُسيطرًا حتّى يومنا هذا (انظر المُلبة الإيطالية).

- في القرن العشرين، طُرحت تساؤلات جديدة حول المكان المسرحي فطال التجريب العمارة المسرحيّة التي خضعت لتعديلات أساسيّة. وقد توافّق ذلك مع رغبة المسرحيين في التوجّه إلى جماهير عريضة من كافّة فئات الشعب بعد أن اقتصر تقديم العروض طويلاً على نُخبة بورجوازيّة ثريّة. من أهمّ التجارب المعماريّة في هذا المجال ما حقّقه المعماريّ هانز بولزنيغ H. Poelzig في عام ١٩١٩ للمُخرج النمساويّ ماكس راينهارت M. Reinhardt (١٨٧٣-١٩٤٣) حين حوّل سيرك في برلين إلى مكان مسرحيّ يَتسع لثلاثة آلاف مُتفرّج. كذلك فإنّ المعماريّ الألماني والتر غروبيوس W. Gropius استند إلى فكرة الخُلبة بَيضويّة الشكل لتصميم مسرح يَتسع لآلفي مُتفرّج بِناء على طلب المُخرج الألمانيّ إررين بيسكاتور E. Piscator (١٨٩٣-١٩٦٦). وقد توافقت فكرة تقديم العروض لجمهور حاشدة مع التوجهات السياسيّة والتحريضيّة للمسرح اعتباراً من الثلاثينات، ولذلك نَجِد أنّ العديد من المسارح الضخمة قد شُيِّدت في الاتحاد السوفييتي منها مسرح رومستوف (١٩٣٦) ومسرح الجيش الأحمر في موسكو (١٩٤٠)، ومسرح مينسك (١٩٤١) وطرشند (١٩٤٨). بالمُقابل كان هناك توجه

كُلِّمًا مع الفضاء المسرحي والمكان.

في يومنا هذا ظهرت الكثير من الدراسات النظرية والحلول التطبيقية حول تأثير العمارة على البنية الدرامية وعلى شكل الكتابة المسرحية وشكل العرض أو العكس. فقد أظهرت هذه الدراسات أنه بقدر ما نجد في النص المسرحي علامات تقترض شكلًا معماريًا مُعيَّنًا، بقدر ما يؤثر الشكل المعماري السائد للمسرح في عصر ما على الكتابة. ويظهر ذلك على الأخص حين تُقدِّم مسرحيات نُحِبُّ أصلًا للهواء الطلق في بناء مُغلَق أو العكس.

العمارة في المسرح الشرقي التقليدي:

ارتبطت العروض في المسرح الشرقي التقليدي عند ولادته بالطقوس والتقاليد والمُناسبات الاجتماعية، لذا كانت تُقدِّم في الهواء الطلق وفي المعابد والقصور، ثم في صالات مُعدَّة بحيث تستعيد شكل الفُرجة في الهواء الطلق (الجلوس على وُسادن موضوعة على الأرض في الحديقة أو المنزل أو المقهى)، ولم تُشِـدْ أبنية مُخصَّصة للمسرح إلَّا في وقت مُتأخِّر. مع دخول التأثيرات الغربية في فترات الاحتلال الغربي لشرق آسيا بدأت تظهر علاقات مكانية شبيهة بما هو سائد في المسرح الغربي التقليدي، فحلَّت علاقة المُجابهة والفصل بدلًا من علاقة التداخل التي يقوم عليها المسرح الشرقي.

العلبة الإيطالية منذ أن شُـيـدَت دار الأوبرا في القاهرة بمناسبة افتتاح قناة السويس، وقد ساد هذا النموذج في المسارح التي بُنيت لاحقًا. في مرحلة إعادة النظر بالمسرح العربي ككل في الستينات من هذا القرن، وضمن توجه العودة إلى التراث، ظهرت محاولات مُتفرقة لتقديم المسرح خارج العمارة التقليدية وربطه بتقاليد الفُرجة الشعبية. فقد قدم المغربي الطيب الصديقي (١٩٣٧-) مسرحية «معركة وادي المخازن أو الملوك الثلاثة» في عام ١٩٦٤ في ملعب الفتح في الرباط، كما قدَّم التونسي محمد إدريس (١٩٤٤-) مسرحية «يعيشو شكسبير» في ملعب رياضي في دمشق. كذلك جرت محاولة لاستثمار أسكنة تراثية ومثل الخانات والبيوت القديمة، وهذا ما فعلته السوربة نائلة الأطرش القديمة، وهذا ما قدَّمت مسرحية «بيت برناردا ألبا» للإسباني فلريكو غارسيا لوركا F.G. Lorca (١٨٩٩-١٩٣٦) في خان أسعد باشا في دمشق. من جانب آخر ظهر تقليد استثمار الأمكنة الواسعة ومثل القلاع والمُدرجات الرومانية لتقديم عروض المهرجانات المسرحية، كما هو الحال في مهرجان الحمَّامات ومهرجان قرطاج في تونس ومهرجان جرش في الأردن ومهرجان بعلبك في لبنان ومهرجان بصرى في سورية. انظر: المكان المسرحي، الخشبة والصالة، المسرحي، العلبة الإيطالية، الخشبة والصالة، السينوغرافيا، المسرح الدائري.

■ الشُّمَالِيّ (المسرح-) Labor Theatre

Théâtre Ouvrier

مسرح يتوجّه لجمهور من العمَّال، وفي بعض الحالات يكون العاملون فيه من العمَّال أيضًا.

العمارة المسرحية في العالم الغربي:

كانت العروض الأولى في المسرح العربي تُقدِّم خارج عمارة مُخصَّصة، أي في البيوت والحدائق وقُور السينما والخانات. وكان يُمكن أن تستمر هذه التقاليد لولا أنه قد تمَّ تبني شكل

جديدة له من خلال تَبَيُّه لأشكال شعبية واحتفالية وتحريضية.

بعد الثورة البولشفية، أطلق الألماني إريين يسكاتور (١٨٩٣-١٩٦٦) على مسرحه الذي أسسه عام ١٩١٩ تسمية المسرح البروليتاري *Théâtre prolétarien*. وفي الاتحاد السوفيتي أيضًا، أخذ المسرح العمالي اسم المسرح البروليتاري وارتبط بتيار الثقافة البروليتارية *Proletcult* وبالواقعية* والطبيعية* بدايةً. بعد ذلك تَبَيَّه الحركات الطليعية والتجريبية* واعتُبر مسرح الجماهير العريضة، ولذلك تَبَيَّه أشكال الفُرجة* الشعبية مع الروسي فيودور ميخوولد *V. Meyerhold* (١٨٧٤-١٩٤٠) والروسي سيرغي تريتياكوف *S. Tretiakov* (١٨٩٢-١٩٣٩) وغيرهما. وقد انتشر النموذج السوفيتي في أوروبا وكل بلدان العالم.

- في إسبانيا أنشئ المسرح العمالي منذ نهاية القرن التاسع عشر حين أسس الفوضيون والاشتراكيون فرقة مسرحية عمالية ضمن صيغة بيوتات الشعب. وقد أدى تأسيس هذا المسرح إلى تطوير اللغة المسرحية.

- في فنلندا، ارتبط المسرح العمالي بالثقافات العمالية التي أنشأته اعتبارًا من ١٨٨٠ انطلاقًا من تقسيم الجمهور* منذ تلك المرحلة إلى جمهور بورجوازي وجمهور عمالي، والمسرح العمالي في فنلندا اليوم مؤسسة ضخمة.

- في بلجيكا، ظهر المسرح العمالي مع تأسيس الحزب العمالي واستلام الاشتراكيين السلطة في نهاية القرن التاسع عشر. والمسرح العمالي البلجيكي مكتوب باللغة الفالونية الشعبية.

- في فرنسا ظهر المسرح العمالي داخل النقابات منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر

وتسمية المسرح العمالي هي تسمية عامة ما تزال تُستعمل حتى يومنا هذا في كثير من البلدان. لكن في فترة مُحدَّدة، ظهرت تسمية المسرح البروليتاري *Théâtre prolétarien* التي ارتبطت بمنظور مُحدَّد يهدف إلى خلق ثقافة خاصة بالطبقة العاملة تختلف عن الثقافة البورجوازية.

ظهر توجه المسرح العمالي اعتبارًا من النصف الثاني من القرن التاسع عشر بتأثير من الفكر الاشتراكي، وضمن المنظور الذي يطالب بفتح المسارح لجمهور عريض يضم كافة الفئات، ويرمي إلى إيجاد صيغ مسرحية تتلاءم مع مُطلَبات فئات اجتماعية مُحدَّدة ومنها العمال والفلاحين (انظر المسرح الشعبي*).

غالبًا ما تَبَيَّه المسارح العمالية أسلوب الواقعية الاشتراكية واقتربت من طابع المسرح التعليمي* والمسرح التحريضي*. لكن ذلك لا يعني أنَّ صيغة المسرح العمالي تنحصر في هذا التوجه، فقد ارتبطت في كثير من الأحيان بالتجريب* وبالحركات الطليعية التي خَرَقَتْ شكل الكتابة والسينوغرافيا* وظروف التلقي التقليدية، إذ تَوَجَّهت للعمال في أماكن تجمعاتهم في المعامل خارج القمارة المسرحية*، وهذا ما تحقَّق في عروض المسرحيات التعليمية *Lehrstück* التي قدَّمها الألماني برتولت بريشت *B. Brecht* (١٨٩٨-١٩٥٦).

- من أوائل المسارح العمالية في العالم المسرح العمالي الذي أنشئ في ألمانيا في مُنتصف القرن التاسع عشر داخل تنظيمات ثقافية بتأثير أفكار الحزب الاشتراكي الديمقراطي. اعتبارًا من عام ١٨٩٠ توسَّع هذا المسرح العمالي وفتح الباب أمام البحث عن صيغ

المغرب عام ١٩٥٧ ضمن الشَّظَّة النقاية
للاتحاد الشغل المغربي، وكذلك تجربة
السوري فرحان بلبل (١٩٣٧-) الذي أنشأ
مسرح العُقال في مدينة حمص بسورية.

■ عُنوان المَسْرَحيَّة Title

Title

عُنوان المسرحية هو المعلومة الأولى التي
يتوجَّه فيه الكاتب للتلقي مُباشرة، ويُعتبر جزءاً
من الإرشادات الإخراجية* له علاقة ما بمعنى
المسرحية.

ولتسمية المسرحيات وعناوينها علاقة
بالتقاليد المسرحية في كلِّ عصر. فقد درجت
العادة في التراجيديات* مثلاً أن يكون عُنوان
المسرحية اسم عَلَم هو اسم الشخصية*
الرئيسية، وفي هذا نوع من توجيه لاهتمام
الجُمهور* بهذه الشخصية بالذات، بالإضافة إلى
أنَّه يرتبط بمفهوم البَطل* في التراجيديات (أوديب،
هاملت، عطيل الخ).

بالمُقابل، درجت العادة في الكوميديا* أن
يكون عُنوان المسرحية مُركَّزاً على صِفة الشخصية
(البخيل)، أو على الظرف الاجتماعي
(البورجوازي النيل)، أو يكون فيه نوع من
التهكم لإبراز عيب الشخصية كما في «مريض
الوهم» و«النساء العالمات» للفرنسي مولير
Molière (١٦٢٢-١٦٧٣). في حالات أخرى
يُمكن أن يكون عُنوان المسرحية جُملة كاملة
تُشير إلى مضمونها وتُعلن عن مشروع كامل أو
تُصوِّر الجَوَّ العام للعمل كما في مسرحيات
«جمعية بلا طحن»، «الصاع بالصاع»، «حلم
ليلة صيف»، «ترويض الشَّمة» للإنجليزي وليام
شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦)،
ومسرحية «لعبة الحب والمصادفة» للفرنسي بيير

وارتبط بالحركات الغوضوية وأخذ طابعاً
تعليمياً بحثاً. من المُخرِجين الذين تبنَّوا
المسرح العُقالِي فيرمان جيمية F. Gemier
(١٨٦٩-١٩٣٣) وشارل دولان Ch. Dullin
(١٨٨٥-١٩٤٩).

- في أمريكا ظهر في الثلاثينات من هذا القرن
مسرح عُقالِي ارتبط بالأزمة الاقتصادية التي
عَرفتْها أمريكا في تلك الفترة.

- في اليابان تأسس مسرح العُقال Rodo
Gekidan بفضل جهود هيراساوا Hirasawa
وهو مُناضِل قُتل في أحداث أيلول ١٩٢٣.
وقد كان لهذا المسرح توجُّه سياسي شعبيّ إذ
بحث عن أشكال بسيطة في التخاطب مع
الجُمهور. كذلك فإنَّ فرقة «طوكيو أنساميل»
التي أسَّسها هيرawatari Hirawatari على
غرار فرقة «البرلينر أنساميل» البرشنيَّة رُصدت
حياة العُقال في مسرحيات وثائقية قام بكتابتها
عُقال المُصانِع في طوكيو على شكل يوسيات
(انظر وثائقي-مُشرح).

- في الستينات تشكَّل مسرح عُقالِي خاص
بالعُقال المُهاجرين وعلى الأخص في فرنسا
وفي أمريكا حيث اشتهر مسرح الكاسبينو
الذي أسَّسه لوي فالديس L. Valdès عام
١٩٦٥ للعُقال الزراعيتين المكسيكيتين.

- اكتسب المَسْرَح العُقالِي نَفْساً جديداً في
أوروبا وأمريكا بعد حركات ١٩٦٨، ورَبَط
نَفْسَه بالاتجاهات التجديدية في المسرح.

- في العالم الثالث، ومن ضمنه العالم العربي،
تشكَّلت مَسارِح عُقالِيَّة بتأثير من المَدِّ
الاشتراكي، وكانت غالباً تابعة للثَّقافات
العُقالِيَّة أو للدولة مُباشرة. من هذه التجارب
نذكر تجربة المغربي الطيب الصديقي
(١٩٣٧-) في مسرح العُقال الذي تأسس في

التساؤل، وهذا ما فعله الروماني أنطون تشيخوف A. Tchekhov (١٨٦٠-١٩٠٤) الذي أضاف بعد عنوان مسرحيته «بستان الكرز» أنها كوميديا، وبعد عنوان مسرحية «الخال فانيا» أنها مشاهد من حياة الزوج، وبعد عنوان مسرحيته «طلب زواج» و«الدب» أنهما مزحة من فصل واحد.

في بعض الحالات يقوم الكاتب أو المُعدُّ أو المُخرج* بتغيير العنوان الأصلي للمسرحية فيكون ذلك أمراً له دلالة، ويُعتبر المؤشر الأول للقراءة الجديدة.

درجت العادة في المسرح العربي، وخاصة في البدايات، أن يتحدد نوع المسرحية بعد العنوان مباشرة إلى جانب اسم المؤلف كما في «فدموس، مأمأة» لمعيد عقل (١٩١٢-)، وفي هذا دليل على رغبة الكاتب أن يربطوا أعمالهم بتصنيفات المسرح الغربي. بالمقابل، فإن بعض المسرحيين العرب المعاصرين حين كتبوا مسرحيات مُستقاة من التراث أطلقوا عليها مع العنوان أوصافاً مُستمدة من فنون الإنشاء والكتابة العربية، وهذا ما فعله التونسي عز الدين مدني (١٩٣٨-) في مسرحيته «ثورة الزنج، ديوان مسرحي» (١٩٧٢)، و«الحلاج، رحلة مسرحية» (١٩٧٣)؛ أو جعلوا من العنوان نفسه إشارة إلى بُنية العمل كما في مسرحية «ممنعات تاريخية» (١٩٩٤) للسوري سعد الله ونوس (١٩٤١-) التي يُشير عنوانها إلى أنها مُستمدة من الفنون التصويرية ومن الزخرفة.

ماريفو P. Marivaux (١٦٨٨-١٧٦٣). في بعض المسرحيات التي يُطلق عليها اسم الأمثال Proverbs يكون العنوان من الأمثال الدارجة التي تُفسر مضمون المسرحية، وهذا ما نجده في مسرحية «لا مزاح في الحب» للفرنسي ألفريد دي موسيه A. Musset (١٨٨١-١٨٥٧) (انظر الأمثلة).

في المسرح الحديث يعكس عنوان المسرحية أحياناً التوجهات الجديدة التي ظهرت في المسرح، فهو إما عنوان غامض أو مُضلل ولا يُبرر عن مضمون المسرحية، كما في مسرحية «نينا شيء آخر» للفرنسي ميشيل فينافير M. Vinaver (١٩٢٧-) ومسرحية «المغنية المُلعاء» للروماني أوجين يونسكو E. Ionesco (١٩٩٤-١٩١٢)، أو يتضمن نوعاً من السخرية كما في مسرحية «المستقبل في البيض» و«ضحايا الواجب» ليونسكو، وفي مسرحية «لبنان الكرامة والشعب العنيد» للبناني زياد رحباني (١٩٥٦-)، أو يكون العنوان مُثيراً للتساؤل حول الموضوع كما في مسرحية «نهاية اللعبة» للإيرلندي صامويل بيكيت S. Beckett (١٩٨٩-١٩٠٦).

يُمكن أن يكون عنوان المسرحية مصحوباً بملاحظة تُحدد نوع المسرحية (مسرحية من فصل واحد، كوميديا، تراجيديا، فآرس إلخ)، أو يرتي الكاتب أن يرتبط عمله بنوع أو شكل مسرحي مُغاير للنوع الذي هو عليه ليثير

غ

■ القَرَضُ في المَسْرَحِ

Object

Objet

القَرَضُ هو أحد عناصر النصّ والعَرَضُ في المسرح يرتبط بالفضاء* المسرحي والشخصيات. وكلمة القَرَضُ التي تُستخدم اليوم بدل الأكسوار* دخلت إلى الخطاب التقني المسرحي حديثاً بعد أن كانت تُطلق على الشيء* الذي يُستعمل في الحياة.

وأصل كلمة غرض الفرنسية objet والإنجليزية object من الفعل اللاتيني objicere الذي يعني رمى بعيداً عنه، ومنها الاسم اللاتيني objectum التي تعني الشيء الموجود في الخارج بالنسبة لنا، وبالتالي فإنّ القَرَضُ هو الشيء المادّي الذي يقع موقع التقيض من الكائنات المُفكّرة أو التي تملك عقلاً.

من الصعب التمييز بين القَرَضُ والشيء* في الحياة وبين القَرَضُ والأكسوار في المسرح، لكنّ الدّراسات الحديثة وضعت معايير تُفيد بتبنيها أنّ القَرَضُ هو الشيء عندما يُصنّع أو يُستخدم لغاية مُعيّنة (المحجّر هو شيء لكنّه عندما يُستخدم لكسر حَيّة الجوز يُصبح غَرَضاً). بتّس المَنحى، في المسرح تُعتبر أيّة قطعة من قطع الديكور* أو الرّئي* أو الأكسوار غَرَضاً إذا ما استخدمتها الشخصية* بشكل يُعطيه استقلالته عن المنظومة التي تُبّع لها (المتبدّل المُطوّز هو جزء من ملابس السّيدة في القرن السادس عشر، لكنّ نفس المتبدّل يُمكن أن يُصبح غَرَضاً حين

يكتشفه عطيل في حُزّة رُجل غريب). في بعض الحالات يُشمل مفهوم القَرَضُ مكوّنات مسرحيّة أخرى، فكلّ عناصر المكان* تُعتبر أغراضاً إذا ما كان بالإمكان تمثيلها بشكل مادّي في القَرَضُ: فمدينة سان بترسبورغ في مسرحيّة «الشقيقات الثلاث» للروسيّ أنطون تشيخوف A. Tchekhov (1860-1904) ليست غَرَضاً لكنّها تُستَحصَر بشكل دائم في إرهابات الشخصيات بحيث يُمكن للمُخرج* أن يُملأها بقَرَضُ مادّي (لوحة أو خارطة) يُوحى بها على الخشبة، وهذا خيار إخراجي.

كذلك يُمكن أن نعتبر جسد المُمثل* قَرَضاً إذا ما استخدمته الشخصيات على الخشبة على أنّه غَرَضُ (جسد المرأة الذي يُستخدم كمصا وكمنضدة في غَرَضُ S.A.D.E (1977) للمُخرج والمؤلّف الإيطاليّ كارميلو بينة C. Bene (1937-).

المفهوم الحديث للقَرَضُ في المَسْرَحِ:

أهملت الدّراسات التقليديّة الأغراض والأكسوارات في المسرح ولم تذكّرهما إلاّ إيماناً في مَعْرِض الحديث عن الديكور. ولم يبدأ الاهتمام بهما إلاّ مع تطوّر فنون القَرَضُ بتأجّاه إبراز مكوّنات العمل المسرحي-ومنها الأغراض- ككلّ مُكامل. لم تظهر كلمة غَرَضُ في الخطاب التقنيّ المسرحيّ إلاّ في السبعينات بتأثير من الدّراسات الأنثروبولوجيّة (انظر

طبيعة التعامل معه كمنصر له مرجع في الواقع بتغير الجماليات المسرحية:

- ففي المسرح المتأثر بالطبيعية* والواقعية*، تكثر الأغراض وتشكل مكونات البيئة أو الوسط *Le Milieu* حيث يدور الفعل الدرامي* والأحداث. وهي غالباً أغراض حقيقية وأصيلة يأتي بها المخرج من الحياة اليومية فتكون دلالاتها مباشرة (الدجاج الحَي الذي استخدمه المخرج الفرنسي أندريه أنطوان A. Antoine (١٨٥٨-١٩٤٣) في عام ١٩٠٢ في عرض «الأرض» المأخوذ عن رواية لأميل زولا E. Zola (١٨٤٠-١٩٠٢).

- في بعض الأشكال* المسرحية التي تخضع لأغراف* صارمة ومحددة كالمرح الشرقي* مثلاً، تُستخدم الأغراض بشكل مُوَسَّل وتكون جزءاً من الروامز* التي يعرفها الجمهور* جيداً (العلم في المسرح الصيني يدل على وجود كتيبة، والسوط يدل على وجود حصان) وفي الكوميديا ديلارته*، تكون الأغراض جزءاً من الروامز التي تُحدد الشخصيات كشخصيات نمطية* (عصا أولكان).

- وفي المسرح الذي ينحو لتكثيف الدلالات الرمزية لعناصر العرض يمكن أن تكون للعرض وظيفة مستقلة تتخطى الإرجاع إلى عنصر ما في العالم إلى ما هو رمز مُحدد (وعاء الحساء يمكن أن يكون رمزاً للأومة من خلال صفتي الاحتواء والتغذية)، وهذا ما استثمره الألماني برنولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) في مسرحياته حيث يكون العرض مأخوذاً من الواقع، لكنه في نفس الوقت يروي علاقة الشخصية بالعالم الذي تنصرف فيه، وي طرح العلاقات الاقتصادية التي

الأنثروبولوجيا والمسرح) التي حددت أصناف المُجتمعات من خلال نوعية الأغراض المُستخدمة فيها، فأبرزت أهمية الأغراض في تحديد علاقة الإنسان بالعالم، وهذا ما وضح به الباحث الفرنسي جان بودريار J. Baudrillard في كتابه «منظومة الأغراض» (١٩٦٨). هذه النظرة الجديدة للعرض هي التي دفعت بعض دارسي المسرح من السميولوجيين- وخاصة المدرسة الفرنسية- مثل آن أوبرسفلد A. Ubersfeld وياتريس بافيس P. Pavis وأبراهام مول A. Moles لاستخدام تسمية عرض بدلاً من أكسوار التي تحول معنى ما هو ثانوي.

تعاملت السميولوجيا مع العرض كقائمة لها دلالة، واعتبرت أن مجموعة الأغراض يمكن أن تشكل منظومة من العلامات من خلال ارتباطها بالعناصر الأخرى في العرض مثل المكان والزمان والشخصيات. كما درست دور الأغراض في إعطاء معلومات هامة عن الشخصية (التاج يُحدد صفة الملكية والسياف صفة القروسية)، وعن المكان (السماور في صالون يُحدد الموقع الجغرافي: روسيا) وعن زمن* الحدث وعن الإيقاع* (اهتراء القربة التدرجي في مسرحية «الأم شجاعة» لبريشت يوحي بمرور الزمن ويُحدد إيقاع المسرحية). من جانب آخر حددت هذه الدراسات وظائف العرض المختلفة كالوظيفة الجمالية (تناسق الألوان والمجموع)، والوظيفة الإرجاعية (إلى العالم أو إلى المسرح) والوظيفة البلاغية (كناية أو استعارة عن شيء ما).

العرض غير تاريخ المسرح:

تنوع استخدام العرض في المسرح وتغيرت

الاعتبار دور الغرض في بناء المعنى، وهذا ما نجده في نصوص مسرح التمثيل والحياة اليومية والمسرح الملحمي*. كذلك فإن الإخراج المسرحي تطور في أجنابه يبرز معنى الغرض وتحولاته ودوره الدلالي من خلال التفكير بالأغراض كمخطومات وترتيبها في ثنائيات متعارضة (داخل/خارج، طبيعي/مصنع الخ)، ومن خلال إبراز علاقة الأغراض ببعضها وبالشخصيات ودورها في تشكيل الفضاء، ومن خلال استثمار كل الإمكانيات التشكيلية لمادة الغرض ولونه من أجل بناء سينوغرافيا* الغرض وتحديد جماليته العامة (التأثير الصوري في عرض «هاملت» (١٩٧١) للمخرج الروسي يوري ليوبيموف I. Lioubimov (١٩١٧-) تُرجع إلى طقس الدانمارك البارد وإلى المسرح، كما تعطي للمكان أبعاده المخيطة (قصر، أسوار، مقبرة). نتيجة لذلك صار من الممكن تحديد جمالية الإخراج وأسلوب المخرج من خلال طريقته في التعامل مع الأغراض في النص وفي الغرض (جمالية النبرة والفراغ في عروض المخرج الفرنسي جاك لاسال J. Lassalle (١٩٣٦-)، وجمالية التراكب والفراغ في عروض المخرج الفرنسي روجيه بلانشون R. Planchon (١٩٣١-).

نتج عن ذلك أيضًا استخدام جديد للغرض في الغرض المسرحي يتخطى الناحية العملية البحتة كجزء من الديكور ويقوم على تنوع استعمالات الغرض الواحد واستثمار تحولاته لإعطائه تعددية في الوظائف والاستخدام، كما هو الحال بالنسبة للتحليل الذي يُستخدم كأرجوحة وكثبان وكعشقة وميكروفون في عرض «فلبان البوا تحت الجرس» الذي أخرجه الفرنسي جان بير أندرياني J.P. Andréani (١٩٤٠-) عام

تسيرة، وبالتالي يكون للغرض بُعد رمزي. - استثمر المسرح الحديث هذه النظرة الجديدة للغرض الذي لم يمدّ يرجع إلى شيء مُحدّد في الواقع فقط، وإنما يتجاوز ذلك لي طرح علاقات اقتصادية واجتماعية. ففي مسرح التمثيل* يمثل تراكب الأغراض على خشبة المجتمع الاستهلاكي الغربي وطغيان المادة على الحياة الإنسانية، كما في مسرحية «المستاجر الجديد» للكاتب الروماني أوجين يونسكو E. Ionesco (١٩١٢-١٩٩٣)، وفي مسرحية «بينغ بونغ» للكاتب الفرنسي آرثور أداموف A. Adamov (١٩٠٨-١٩٧٠). وفي مسرح الحياة اليومية*، يكون الغرض كناية عن علاقة الشخصيات بالعالم (خوض السلك داخل الغرفة في مسرحية «أولاف وأليير» للألماني هنريش هنكل H. Henkel (١٩٣٧-) تُبين العلاقة المضطّنة التي تعقدها الشخصية مع الطبيعة ومع الكائنات الحيّة. - في كثير من العروض المعاصرة لم يعد الغرض المسرحي يُعيد بالضرورة إلى مرجع ما في العالم وإنما يكون مرجعه هو المسرح بالذات من خلال استخدام أغراض تستمدّ من واقع الممارسة المسرحية (البراتيكايلات والأفئدة والسناثر في نصوص مسرحيات الكاتب الفرنسي جان جينييه J. Genet (١٩١٠-١٩٨٦) وفي عروض المخرجة الفرنسية أريان منوشكين A. Mnouchkine (١٩٣٩-).

الغرض وجماليات المسرح:

أثرت النظرة الجديدة للأغراض في الحياة وفي المسرح على الكتابة المسرحية والإخراج*: فعلى صعيد الكتابة صار النص يأخذ بعين

Grotesque

■ الغروتسك

Grotesque

من كلمة Grottesca الإيطالية المشتقة من Grotta التي تعني مغارة أو كهف.

والغروتسك مُصطلح ارتبط عند ظهوره بالفنون الجميلة، إذ أُطلق في الأصل على الرسومات والتزيينات المُكتشفة في أوابد كانت مغمورة بالتراب في إيطاليا وتحتوي على رسومات عجائبية مثل حيوانات لها شكل نباتي ووجوه إنسانية مُصوّرة بشكل غير مُطابق لما يُمكن أن تكون عليه في الواقع.

فيما بعد توسّع المعنى واستخدمت الكلمة في علم الجمال كصفة أو طابع لكل ما هو غير مُنتظم ويُنصف بالفراغية، ولكل ما يُضحك من خلال المُبالغة والتشويه ويتناقض مع ما هو سامٍ ورفيع*، أي إنّ الغروتسك دخل ضمن التصنيفات الجمالية *Catégories esthétiques* وحمل بُعداً فلسفياً من حيث أنّه يُناقض ما هو إنتاج الثقافة التقليدية المُعترف بها.

لا توجد في اللغة العربية كلمة تُعطي المعنى بكلّ أبعاده، فقد تُرجمت كلمة غروتسك أحياناً بالشاذّ والقيح، أو بالهُزء والقُبح معاً، مع أنّ هذه المُفردات كلّ على حدة لا تُعطي المُصطلح بأكمله.

والواقع أنّه يصعب تحديد الغروتسك وتعريفه لأنّه يقضي كلّ ما يُنتظم في قوالب ويُحدّد بمعايير، أي إنّهُ يُمكن أن يُعرّف من خلال ما هو عكسه. فهو القُبح التشويهيّ بالنسبة لفهموم الجميل *Le Beau*، وهو الوضع بالنسبة لفهموم الرفيع* والسامي. بالمقابل، يقترب الغروتسك كثيراً من مفهوم البورلسك* لكنّه في يومنا هذا يكتسب معنى أكثر شمولية.

ومع أنّ طابع الغروتسك موجود منذ القدم

١٩٧٧، والبراميل التي تُستخدم كمزمل وكجبل وكبراميل بنزل وكمتراس في «عرض الغيمة العاشقة» الذي قدّمه في باريس عام ١٩٧٥ المُخرج التركيّ ميميت أولوسوي M. Ulusoy (١٩٣٢-).

التعامل مع الغرض المسرحي في المسرح العربيّ:

على الرغم من أنّ المسرح العربيّ تأثر بتطوّر المسرح الغربيّ فإنّه لم يؤلّ الغرض المسرحيّ أية عناية خاصّة، وظلّت تسمية أكسوار هي السائدة في الممارسة المسرحيّة في حين غابت كلمة غرض عن الخطاب النقديّ العربيّ. من جانب آخر ظلّت الأكسوارات تُنتقى من الموجودات في مُستودعات المسرح دون اهتمام خاصّ بالمعاني التي يُشعها الغرض كعلامة، كما لم يَتَمّ التركيز إلّا على الصّفة النّضعية للغرض وعلى وظيفته الإرجاعية بحيث يتطابق بشكل عام مع العصر الذي يُصوّره الحدث.

مع ذلك، بدأ يظهر اهتمام جديد بالغرض كعلامة وهذا ما نلاحظه في كثير من العروض المعاصرة التي تُعنى بجمالية الغرض وكثافته الدلالية مثل عروض المُخرجين التونسيّين محمّد إدريس (١٩٤٤-) وفاصل الجعايي (١٩٤٥-) وتوفيق جبال (١٩٤٤-)، والمغربيّ الطيب الصديقي (١٩٣٧-)، والمصري حسن الجريتلي واللبنانيّين روجيه عساف (١٩٤١-) وبعقوب الشراوي (١٩٣٤-)، والسوريّين فواز الساجر (١٩٤٨-١٩٨٨) وثالثة الأطرش (١٩٤٩-).
انظر: الأكسوار.

فإنَّ الغروتسك يُشكِّل نقيضها من خلال ما هو من إرهابات الخيال وتُرعب ومُتفَرِّع. ويُضيف هوغو: «إنَّ الغروتسك بالنسبة لنا هو أغنى التبايع التي تستطيع أن تُدَلِّنا على الفنِّ» ولذلك فقد كان الغروتسك أحد العناصر الهامة التي قامت عليها الرومانسية (انظر هذه الكلمة).

أمَّا ميخائيل باختين فقد طرَح نظرية جديدة للغروتسك من خلال البحث في انتقاله من الحياة إلى الأدب. فقد وَجَد باختين في الكرنفال شيئاً واضحاً على الغروتسك، خاصة وأنَّ الكرنفال كاحتفال حَسَب رأيه هو صورة مقلوبة عن الحياة اليومية والرمسية، ويؤدي إلى حالة انتعاق. وهذه الصورة المقلوبة عن الحياة انتقلت إلى الأدب عندما فقد الكرنفال جوهره. وقد بيَّن باختين في دراسته للغروتسك في الأدب، وعلى الأخصَّ أدب الفرنسي فرانسوا رابليه F. Rabelais وأدب عصر النهضة ثُمَّ أدب القرن التاسع عشر، أنَّ الغروتسك يُعبِّر عمَّا هو سُفليٌّ ومادِّيٌّ (الجسد) مُقابل الرؤية الجثائية (الرأس)، وأنَّه تلازُم مقصود للأشياء المتعاكسة أو المتناقضة، ومُحاكاة للقوضى في المجموع، أي أنَّ الغروتسك كان بذلك نقيضاً للقوالب الإيديولوجية السائدة. وقد رأى باختين أنَّ التركيز على ما هو جسديٌّ ومادِّيٌّ في ذلك الأدب هو أكثر من مُجرَّد أسلوب لأنه يقوم على التأكيد على الوجود المادِّي إلى جانب عالم المثل، ويوضِّع الإنسان في موضعه الطبيعي ضمن المجموع من خلال تلازُم النظرة الملموسة والتجريد الذهني.

الغروتسك في الآدب والمُسرَّح:

من المُلاحظ أنَّ الغروتسك في الفنِّ والأدب ظهر في فترات التحولات الكبيرة التي قَلَّبت

في الآثار والفنون والآداب، إلَّا أنَّ الاحتمام به من الناحية الجمالية بدأ في القرن التاسع عشر مع الشاعر الفرنسي توفيل غوتيه T. Gauthier. وقد طرَحَه بشكل نظريِّ الفرنسي فيكتور هوغو V. Hugo (١٨٠٢-١٨٨٥) في مُقدِّمة مسرحية «كرومويل». بعد ذلك، وفي بدايات القرن العشرين، تناول المُنظر الروسي ميخائيل باختين M. Bakhtine (١٨٩٥-١٩٧٥) مفهوم الغروتسك ونظَّره بنظرة شمولية تُطال الحياة والفنِّ والأدب، وذلك في كتاباته عن الرواية، وعلى الأخصَّ كتابي «رابليه» و«دوستوفسكي». رَنَظ هوغو- وباختين من بعده- الغروتسك بما هو شحيٌّ حين اعتبر أنَّه وسيلة تعبير القوي الشعبية المُستلبة عن ذاتها. وقد حدَّد له مساراً تاريخياً في الأدب والمسرح يمتدُّ من كوميديات اليوناني أرسطوفان Aristophane (٤٤٥-٣٨٥ ق.م) إلى أدب عصر النهضة، مروراً بالكرنفال* وكتابات الإسباني سرفانتس Cervantes (١٥٤٧-١٦١٦) والإنجليزي وليام شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦) وتيار الباروك*، وصولاً إلى الرومانسية* وبعدها الواقعية*.

رَنَظ فيكتور هوغو على تراث القرون الوسطى ومسرح شكسبير تحديداً في بحثه عن تبايع جديدة لتحرير وتجديد المسرح في القرن التاسع عشر، ولطرح جمالية جديدة مُخالفة للكلاسيكية* تنبئ نوعاً هجئياً يقوم على إيجاد نوع من التوازن غير المُستقر والتلازُم ما بين الرفيع والوضيع، أي بين المُتناقضات.

كذلك يرى هوغو في مُقدِّمة كرومويل أنَّ الغروتسك هو نظرة مُختلطة لمبدئي الجمال والعقلانية فالجمال ليس له إلَّا نموذج واحد بينما تأخذ القباحة آلاف الأشكال. أمَّا العقلانية

لمفهوم الغروتسك.

استخدم المسرحي الروسي يفغيني فاختانفوف (١٨٨٣-١٩٢٢) E. Vakhtangov الغروتسك بشكل واسع في مسرحه، كما استند المخرج الروسي فيسغولود مييرخولد V. Meyerhold (١٨٧٤-١٩٤٠) إلى الغروتسك لإبراز الأسلبة والشرطية، وهو يقول «إن الغروتسك هو المُبالغة التي تُسم بقرار مُسبق، وهو تغيير معالم الطبيعة مع التأكيد الكبير على الناحية المحسوسة والمادية للشكل الذي يتكوّن من جرّاء ذلك».

نجد ملامح الغروتسك أيضًا في مسرح الإيطالي لويجي بيرانديللو L. Pirandello (١٨٦٧-١٩٣٦) وفي مسرح العبث رغم اختلاف مفهوم العبث ذي الطابع التدمري عن مفهوم الغروتسك. انظر: البورلسك، الرومانسية، الرفيع، المُضحك.

Gestus

■ الغستوس

Gestus

Gestus كلمة لاتينية مأخوذة من فعل gerere الذي يعني قَلَل.

حافظت الكلمة على لفظها اللاتيني في جميع اللغات بعد أن انتشرت في الخطاب النقدي المسرحي بتأثير من الألماني برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) الذي عرّض المفهوم في نظريته عن المسرح الملاحمي. في اللغة العربية، تُستخدم الكلمة بلفظها الأجنبي (غستوس، جستوس) أو تُترجم أحيانًا إلى اللُغة أو الحَرَكَة.

وكلمة غستوس بمعناها المسرحي ليست من ابتداء بريشت، فقد استخدمها المسرحي

المفاهيم السائدة برُمّتها (عصر النهضة الأوروبي والقرن التاسع عشر). وقد تجسّد الغروتسك أحيانًا على شكل شخصيات وضيفة ومُضحكة يمل الخادم* والمُهرّج* تلازم الشخصيات الرفيعة وتناقضها كالمَلِك لير والمجنون في مسرحية شكسبير، لورنزا تشيو ودوق مدينتي في مسرحية الفرنسي ألفريد دو موسيه A. Musset (١٨١٠-١٨٥٧)، الخادم روي بلاس والمَلِكة في مسرحية هوغو «روي بلاس». وقد تكون شخصية أحدهم نوترادام في رواية هوغو التي تحوّل نفس الاسم أفضل مثال على التناقض المتلازم، فهو قبيح وطيب معًا.

كذلك يُمكن أن يوجد الغروتسك أيضًا على مُستوى الحدث حيث يُمكن أن يُلعب الموقف برُمّته في الكوميديا* والفازس* (المهزلة)، وعلى مُستوى اللغة (لغة الحياة اليومية عندما تُناقض اللغة الشعرية).

الغروتسك والإضحاك:

يُعتبر باختين أنّ الضحك في الكرنفال هو قوّة انعتاق جماعية مُحرّرة من الخوف والرعب، بينما يتحوّل الضحك الغروتسكي في الأدب إلى إضحاك وسخرية تستفزّ المُتلقي الفرد الذي يكتشف ذاته من خلال الصورة التي يراها دون أن يوصله ذلك إلى حالة الانعتاق الجماعية (انظر المُضحك).

الغروتسك والواقع:

كما هو حال الكاريكاتور بالنسبة للرسم، فإنّ الغروتسك هو نوع من الأسلبة* التي تنطلق من الواقع وتُشوّهه عمدًا، وهذه هي وجهة نظر المسرحي السويسري فرديريك دورنمات F. Dürrenmatt (١٩٢١-١٩٩٠) في معالجاته

أو لعدة شخصيات /.../. بحيث يُوجع تصرفها إلى التصرف الاجتماعي الذي تصوّره /.../. والفستوس يمكن أن يتألف كُليّة من الكلام، كما يمكن أن يكون حركة بالجسد أو تعبيراً بالوجه. ويُضيف بريشت في «الأورغانون الصغير»: «إنّ الوضعيات التي تتخذها الشخصيات أمام بعضها البعض تُشكّل ما نسمّيه المجال الحركي. وهذه الوضعيات هي وضعيات جسدية أو نبرات صوت أو إيماءات بالوجه يُحددها الفستوس الاجتماعي...». ويعتبر بريشت أنّ الفستوس يمكن أن يظهر في كلّ الأعمال الدرامية مثل السينما الصامتة والدراما الإذاعية*.

الفستوس الأساسي *Gestus fundamental*:

الفستوس بالنسبة لبريشت ليس مُجرّد عنصر كلامي أو حركي وإنّما يدخل في صُلب التكوين المسرحي. وقد اعتبر بريشت أنّ كلّ مسرحية تحتوي على ما أطلق عليه اسم الفستوس الأساسي *Gestus fundamental*، وهو مفهوم له علاقة بمعنى العمل المسرحي ككلّ لأنّه يتجاوز دلالة الحركة والتصرف أو الجوار إلى ما هو نمط العلاقات الأساسية التي تُنظّم تصرفات الشخصية أو الشخصيات تجاه موضوع ما. ففي مسرحية «الأم شجاعة» لبريشت يكون غستوس الحرب هو الفستوس الأساسي، وفي مسرحية «مس جوليا» للسويدي أوغست سترندبرغ A. Strindberg (١٨٤٩-١٩١٢) يكون الفستوس الأساسي هو غستوس الخُضوع الخ. من هذا المُنتطق يكون من الضروريّ بالنسبة للمُخرج* أن يستبطن الفستوس الأساسي للمسرحية لكي يَني قراءة* واعية للعرض.

والفستوس البريشتي يَكنُ في التقاطع الأساسي الذي طرّحه أرسطو (Aristote (٣٨٤-

الألماني غوتولد لسنغ G. Lessing (١٧٢٩-١٧٨١) منذ القرن الثامن عشر للتعبير عن الحركة المُميّزة للفرد أحياناً، وفي أحيان أخرى للتعبير عن الحركة أو الأسلوب الفرديّ أو الطابع المُميّز لاستخدام الجسد. وبالتالي فإنّ الكلمة عند لسنغ تقترب من المعنى الاجتماعي لوضعية الفرد بالنسبة للفرد الآخر، كما هو الحال عند بريشت.

كذلك فإنّ الروسي فسيفولود مييرخولد V. Meyerhold (١٨٧٤-١٩٤٠) في تمارينه حول البيوميكانيك*، توقّف عند الحركة الجامدة التي تُمثّل بشكل رمزيّ وضعية الجسد لكلّ فرد أو لكلّ فئة من فئات المجتمع، واعتبرها حركة نمطية أسماها الفستوس المُعبر كما هو الحال في النحت التعبيريّ، واستخدم لشرح ذلك تعبير Rakutz.

الفستوس بالمعنى البريشتي:

الفستوس بالنسبة لبريشت هو أبة حركة أو كلام أو تصرف في المسرح له بُعد اجتماعي، أي إنّ الحركة المُقفّية التي يقوم بها الإنسان أو المُثّل* أو الشخصية* بشكل عاديّ ومن مُنتطق ذاتي ليست غستوس، لكنّها تُصبح كذلك عندما يكون لها دلالة أبعد من مدلولها كحركة فردية أو عفوية. فعندما تُفصّل الأم شجاعة في مسرحية بريشت على قطعة المُملة ترى إنّ كانت مُزيّفة، تُعكس حركتها تلك تصرف التاجر الحريص على القيمة المائيّة والذي يخشى الفش، ويُقال عندئذ إنّ هذه الحركة تُعبّر عن غستوس التاجر. يُعرف بريشت الفستوس في كتاباته النظرية حول المسرح بالشكل التالي: «أقصد بتعبير غستوس مجموعة الحركات وإيماءات الوجه، وفي مُعظم الأحيان كلّ ما تملكه الشخصيات لشخصية أخرى

عندما ترى الأم جثة ابنها القتيل، تضع يدها على بطنها بحركة غريزية (غستوس الأم)، لكنها مع ذلك تنكر معرفتها به بسبب ظروف الحرب. وبذلك يبدو واضحاً أنّ الحرب ليست مجرد تيمة* في المسرحية، وإنما هي غستوس أساسي يتحكم بمصير الشخصية وتصرفها.

ولا يقتصر الأمر على الشخصيات فقط لأنّ الغستوس الأساسي حسب رأي بريشت يجب أن يتحكم بكلّ مكونات العرض المسرحي، فبالإضافة إلى الأداء*، يلعب الغستوس دوراً أساسياً على مستوى العرض وعلى الأخص في شكل صياغة الموسيقى والأغاني التي لا تكون مجرد موسيقى تصويرية وأغانٍ مرافقة، وإنما تلعب دوراً دلالياً في توضيح هذا الغستوس الأساسي.

انظر: ملحمي (مشرح-).

٣٣٢ق.م) كأساس للمسرح، وهو التقاطع بين فعل الشخصية وصفاتها. لكنّ الغستوس البريشتي يذهب إلى ما هو أبعد من ذلك لأنه يربط بينهما: فالغستوس كفعل يُظهر تصرف الشخصية ضمن الممارسة الاجتماعية، والغستوس كصفة يربط ما بين مجموعة الخصائص التي تُميز الشخصية وبين ردود فعلها تجاه الحدث، بالإضافة إلى العلاقة التي يمكن أن تنشأ بين غستوس الشخصيات كحركة وتصرف، والغستوس الأساسي للمسرحية ككلّ، خاصة وأنّ الشخصيات عند بريشت هي مجموعة صفات وأفعال لا يدخل فيها البعد النفسي الذي يرد في المسرح التقليدي. فأفعال الأم شجاعة كأنّ وكناجرة تنحصر بالغستوس الأساسي للمسرحية وهو الحرب، وفي عرض فرقة البرلينر أنسابل الذي قدّمه بريشت لهذه المسرحية،

ف

■ الفَارَسُ (المَهْرَلة)

Fairs

Farce

تسمية تدلّ على مسرحيّة خفيفة وقصيرة تهلّف إلى الإضحاك وتقوم على تناحر شخصيّات تخدّع بعضها بعضًا. مع انتشار هذه المسرحيّات وزواجها صارت الفَارَس نوعًا من الأنواع المسرحيّة الكوميديّة. كذلك تُستعمل كلمة الفَارَس أحيانًا لوصف طابعٍ مسرحيّ تهرّجيّ بنصّ النظر عن النوع.

كلمة Farce فرنسيّة تعني حرفيًا الحشو، وهي مأخوذة من الفعل اللّاتيني Farcire الذي يعني ملأ الجوّف أو خشا. تُستعمل هذه الكلمة اليوم بلفظها الفرنسيّ في كل اللّغات تقريبًا، ومن بينها اللّغة العربيّة. وقد درجت العادة على ترجمتها أحيانًا إلى «المَهْرَلة»، لكنّ هذه الكلمة تحوّل معنى انتقاصيًا.

يُمكن أن نجد الأصول البعيدة لهذا النوع في كوميديّات اليونانيّ أرسطوفان (Aristophane 445-385 ق.م) والرومانيّ بلاوتوس (Plaute 254-184 ق.م). رغم أنّ تسمية الفَارَس لم تكن معروفة آنذاك. عند ظهور هذا النوع في أوروبا في القرون الوسطى كانت الفَارَس جزءًا من الاحتفالات الشّعبيّة والفولكلوريّة وعلى الأخصّ الكرنفال* (انظر فولكلوريّ-مسرح)، ولم تفصل عنها إلّا في القرن الخامس عشر. وللفَارَس في كلّ بلد من البلاد الأوروبيّة تسميات محلّيّة، ففي إسبانيا هي نوع من

الفواصل* يُحوّل تسمية باسمو Paso التي تعني خطوة، وفي ألمانيا سُمّيت Fastnachtspiel أي مسرحيّات بداية الصّيام لأنّها ارتبطت بالكرنفالات التي تُقام في تلك الفترة، وكذا هو الحال في إنجلترا حيث سُمّيت Fairs وارتبطت بالاحتفالات الفولكلوريّة الموسميّة التي كانت تأخذ شكل سباق خيول أو مشاهد بهلوانيّة إلخ.

في فرنسا كانت الفَارَس في البداية من الفواصل المُضحكة التي تُقدّم ضمن العرُص اللّيليّ الجذليّ في القرون الوسطى، ثمّ تحوّلت في القرن الخامس عشر إلى مسرحيّات مُستقلّة لها بُنيّتها الخاصّة وعلامتها المُميّزة.

بُنيّة الفَارَس:

تقوم بُنيّة الفَارَس على حبكة* بسيطة فيها مواقف تُقرّم على الالتباس* وتتمّ بين شخصيّات قليلة العدد تسعى دائمًا إلى السيطرة على بعضها عن طريق الخدعة، لكنّ تبادل الخدع لا يُصل إلى حدّ المواجهة بين الشخصيّات ولا يؤلّد صراعًا بالمعنى التقليديّ للكلمة. وللفَارَس ملامح واقعيّة لأنّ نصوصها تعرّض أنماطًا اجتماعيّة (الزوج المخدوع والطبيب المُشعوذ والمحامي المُحتال وراعي الغنم الساذج إلخ). والبيئة التي تطرحها تُصوّر تُطلق العصر (شريعة الغاب).

يقوم الإضحاك في الفَارَس على المُبالغة الكلاميّة والحركيّة (إيماءات جنسيّة وعُنف) مما

يُعطيها طابع الفروتسك*. والدور الأساسي للجسد في الفازس يربطها بأصولها الكوميدية الاحتفالية، وقد كان ذلك سبباً أساسياً في إهمالها طويلاً واعتبارها من الأنواع الرضيعة رغم نجاحها شعبياً.

من أهم النصوص المعروفة «فازس المحامي باتلان» ١٤٦٩ وفازس «الوعاء» وفازس «الصبي والأعمى» وكلها مجهولة المؤلف.

تجد ملامح الفازس في كوميديات الإنجليزي وليام شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦) والإسبانيين كالدرون P. Calderon (١٦٠٠-١٦٨١) ولوبي دي فيغا L. de Vega (١٥٦٢-١٦٣٥)، كذلك فإن الكثير من الأشكال المسرحية* الكوميدية مثل الكوميديا ديلارته* وغيرها تدلن إلى الفازس بالشيء الكثير. والواقع أن الفازس كنوع لم يقب مع ظهور الكوميديا الكلاسيكية، وقد تأثر الفرنسي موليير Molière (١٦٣٢-١٦٧٣) بالفازس ونقل بعض ملامحها في كوميدياته التي تعتمد شخصيات نمطية* مستمدة من الأنماط الاجتماعية، كما استوحى منها نوع الإضحك التهريجي.

عرف القرن التاسع عشر عودة مكثفة إلى أسلوب الفازس التهريجي خاصة في مسرح الفودفيل* في بداياته، وفي مسرح البولقار*. وتعتبر مسرحيات الفرنسيين جورج فودو G. Feydeau (١٨٦٢-١٩٢١) وأوجين لايش E. Labiche (١٨١٥-١٨٨٨) وجورج كورتلين G. Courteline (١٨٦١-١٩٢٩) من الانتادات المبشرة للفازس.

مع انحسار التراجيديا* كنوع، شكّلت الفازس في القرن العشرين أسلوباً يُعبّر عن مأساوية المواقف في الحياة. فقد أعطى المسرح الحديث للفازس بُعداً ميتافيزيقياً، إذ يجاور

المُضحك* فيها مع المأساوي* ممّا جعلها تكتسب اسم الكوميديا السوداء أحياناً. وبينما كان هدف الفازس في الماضي الإضحك والترفيه، استُخدمت في القرن العشرين كوسيلة قُصّص واحتجاج من خلال التّعد الفروتسكي* والساخر الذي تتضمّنه. وأهمّ مثال على ذلك مسرحيّة «أوبو ملكاً» للفرنسيّ ألفريد جاري A. Jarry (١٨٧٣-١٩٠٧). وقد حملت الفازس الحديثة مهمّة قُصّص الأعراف الاجتماعيّة واللّغويّة السائدة، ومهمّة نقد الاجتماعيّ والأخلاقيّ والسياسيّ والفلسفيّ الدينيّ. وهذا ما نجده في مسرحيّات السويسريّ فريدريك دورنمات F. Dürrenmatt (١٩٢١-) والإيطاليّ داريو فو D. Fo (١٩٢٦-) والرومانيّ يوجين يونسكو E. Ionesco (١٩١٢-١٩٩٣) «وعلى الأخصّ مسرحيّة «أميديا، أو كيف يُمكن التخلّص منها» حيث أغطي للجسد ولطابع البورلسك* وللقاتزايّة أهميّة كبيرة.

في بدايات المسرح العربيّ، كانت الفازس كمواضيع وكشخصيّات نمطيّة وكأسلوب إضحك مادة أوّليّة خُصّصت للإعداد* (التعريب والتقصير) بحيث تتأقلم مع طبيعة المُجتمع وذوق الجمهور*، ممّا أفرز مسرحاً شعبياً له بُعد اجتماعي ورواج جماهيريّ شكّل أساس الكوميديا العربيّة لفترة طويلة. وقد تجلّى ذلك في مسرحيّات الرواد ومن تلاهم مثل اللبنانيّ جورج دخول والمصريّين يعقوب صنوع (١٨٣٩-١٩١٢) ونجيب الريحانيّ (١٨٩١-١٩٤٩) وعلي الكسار (١٨٨٥-١٩٥٧).

بعد ذلك، واعتباراً من مُتصف هذا القرن، ومع الفصل بين التوجّه المجدّد والتوجّه التجاريّ للمسرح، تراجعت الفازس وتحوّلت إلى مُجرّد أسلوب لمسرح يطغى عليه الطابع التجاري*.

«الأميرال» التي تأسست عام ١٥٨٥. وقد كان التناؤس بين هاتين الفرقتين عاملاً أساسياً في تطوير الوضع المسرحي على صعيد الكتابة والغرض والأداء*.

في فرنسا تناهست فرقة «أوتيل دو بورغوني» وفرقة «الماراي» وفرقة «موليير» ثم اجتمعت هذه الفرق معاً في القرن السابع عشر تحت اسم «الكوميدي فرانسيز» التي تعد أول فرقة رسمية في العالم.

في إيطاليا تُعتبر فرق الكوميديا دليلارته* التي تشكلت منذ النصف الثاني من القرن السادس عشر أول شكل للاعتراف المسرحي. ذلك أن كلمة Arte التي تعني الفن والجرقة قد استخدمت في التسمية لتمييز أعضاء هذه الفرق عن الممثلين الهواة الذين كانوا يقدمون عروضهم في الأكاديميات والقصور. وقد لعبت جولات فرق الكوميديا دليلارته خارج إيطاليا دوراً كبيراً في تأسيس المسرح ونشره في دول أوروبا وروسيا.

في ألمانيا تُعتبر فرقة «المايننغر» Meiningen التي تأسست في نهاية القرن التاسع عشر أول فرقة مسرحية بالمعنى الحديث للكلمة. لكن ألمانيا عرفت قبل ذلك، ومنذ منتصف القرن السادس عشر، فرقاً مسرحية جوالاً من الهواة كان يطلق عليهم اسم الممثلين الإنجليز لأن عروضهم كانت في البداية مُستَدة من روبرتار* المسرح الإنجليزي. أشهر هذه الفرق الفرقة التي أدارتها المُمثلة كارولين نوبير C. Neuber (١٦٩٧-١٧٦٠) مع الكاتب يوهان كريستوف غوتشيد J.C. Gottsched (١٧٠٠-١٧٦٦) ولُبيت دوراً هاماً في تطوير المسرح الألماني. يجدر بالذكر أن أغلب الفرق المسرحية في أوروبا قد عانت من قرارات المنع المُستمرة،

والتهريجي فقط، بينما أخذت «كوميديا المُثقفين» منحى آخر مُعاًيراً حسب تعبير الباحث المصري علي الراعي في كتابه «الكوميديا المُرتجلة».

■ الفرق المسرحية Troup Troupe

الفرقة المسرحية هي صيغة لتتجمع عدد من الممثلين والفنيين يعملون معاً لتقديم عروض مسرحية. وفي بعض الأحيان تُضم الفرق كتاباً ومخرجين يرتبطون بها بشكل دائم.

لم تعرف الحضارة اليونانية والرومانية شكل الفرقة المسرحية فقد كان الممثلون يعملون بشكل فردي. أما في الحضارات الشرقية فقد تشكلت الفرق ضمن العائلة الواحدة، إذ أخذت مهنة المسرح هناك شكل الجِرقة التي تنتقل آباء عن جد، وهذا هو الطابع الذي عرفته الفرق الجوالّة وفرق السيرك* في أوروبا فيما بعد.

والفرقة المسرحية ككيان صيغة حديثة نسبياً ظهرت في نهاية القرون الوسطى، وتحديداً في القرن الخامس عشر في فرنسا وإسبانيا وإيطاليا حيث أخذت شكل تعاونيات حرفية كانت مسؤولة عن تنظيم الاحتفالات وتقديم عروض الأسرار* مع أعيان المدينة ورجال الدين، وأشهرها في فرنسا أخويات الآلام Confrérie de la Passion. وقد أخذت هذه التجمعات طابع الاعتراف منذ البداية إذ كان أفرادها يرتبطون بعقود مُنظمة تشبه سبجلات التجار (انظر دهنج - مسرح).

من الفرق المسرحية المُحترفة في إنجلترا فرقة «شامبلان» التي تأسست عام ١٥٨٢ وفيها عمل وليام شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦) مُثلاً وكتاباً، ومن بعده بن جونسون Ben Jonson (١٥٧٢-١٦٣٧)، وفرقة

في عام ١٩١٥). وهذا الواقع يتسحب على وضع الفرق في سورية حتى نهاية الخمسينات حيث كان لتأسيس المسرح القومي دوره في انحصار ظاهرة الفرق الخاصة وتجذب العاملين فيها للعمل برعاية الدولة لقاء أجر شهري مضمون. جدير بالذكر أن سفر الفرق المسرحية والجولات التي كانت تقوم بها في أنحاء العالم العربي لعب دورا كبيرا في تلاقح التجارب وفي إدخال المسرح إلى كثير من البلاد العربية التي لم تكن تعرفه من قبل. فاللبناني سليمان الفرداحي (١٨٨٢-١٩٠٩) عمل في مصر أولا ثم غادر إلى شمال افريقيا (تونس والجزائر) عام ١٩٠٧ حيث نشر المسرح هناك. وكذلك كانت لرحلات فرقة المصري جورج أبيض (١٨٨٠-١٩٥٩) إلى الجزائر وتونس وليبيا في أوائل العشرينات دورها في تعريف المتفرجين هناك على الربرتوار الكلاسيكي الغربي. في يومنا هذا نجد عودة في كافة أنحاء العالم إلى الشكل القديم في تنظيم الفرق المسرحية، وعلى الأخص مع ظهور صيغة الإبداع الجماعي* التي تقوم على توزيع المهام في تحضير العرض على صعيد الكتابة وإعداد النص، وتتطلب نوعا من الانسجام بين أفراد مجموعة تعمل معا لفترة طويلة.

Act

■ الفضل

Acte

انظر: التقطيع.

The Space

■ الفضاء المسرحي

L'Espace

كلمة Espace الفرنسية وSpace الإنجليزية مأخوذتان من اللاتينية Spatium بمعنى المساحة

ومن التمييز بين الفرق الرسمية المرخص بها والفرق غير الرسمية. لذلك فإن استمرار عمل الفرقة مهما كان وضعها كان مشروكا بجمالية شخص مهم في الدولة (ملك أو أمير). وهذه الجمابة هي التي تحولت في العصر الحديث إلى صيغة إشراف الدولة على المسارح أو تقديم الإعانات المالية لها (انظر قومي-مسرح).

في العالم العربي ومع بدايات المسرح، كانت التسمية الشائعة للفرقة هي تسمية «الجوق» لأن الشكل الأول للمسرح كان غنائيًا. وقد تشكلت الفرق المسرحية غفويًا دون تخطيط مسبق، وغالبًا ما كانت ذات طابع عائلي. أول فرقة مسرحية في لبنان هي الفرقة التي شكلها مارون النقاش (١٨١٧-١٨٥٥) مع أخيه نقولا (١٨٢٥-١٨٩٤) ثم ابن أخيه سليم الذي هاجر إلى مصر وشكل فرقة الخاصة عام ١٨٧٢. في سورية كان أبو خليل القباني (١٨٣٣-١٩١٢) أول من أسس فرقة خاصة به في دمشق قبل أن ينتقل للعمل في مصر مع إسكندر فرح.

أما في مصر فقد كانت أول فرقة مُحترفة تلك التي شكلها يعقوب صنوع (١٨٣٩-١٩١٢) في مسرحه الخاص، وأول فرقة هواة هي «جمعية المعارف الأدبية» التي تأسست في مصر عام ١٨٨٥ ونجّها الكثير من الجمعيات في القاهرة والإسكندرية. بعد ذلك تطوّر المسرح بسرعة كبيرة وتكاثر الفرق وتنافست فيما بينها (فرقة علي الكسار، فرقة أولاد عكاشة، فرقة منيرة المهدية، فرقة جورج أبيض، فرقة نجيب الريحاني وفرقة يوسف وهبي وغيرها). لكن أغلب الفرق لم تعرف الديمومة لأنها كانت تعمل موسميًا وأحيانًا لأيام محدّدة، وكانت تتشكل وتتحلّ وتتخط ببعضها تبعًا للظروف المادية (فرقة عزيز عيد انضمت إلى فرقة عكاشة

والمسرح). كذلك فإنّ الأنثروبولوجيا* والسوسيولوجيا* وعلم الظواهر *Phénoménologie* درستْ علاقة الإنسان بالمكان كجسيد للعلاقات الاجتماعية: فضاء العمل (المعمل) وفضاء الحياة اليومية (المنزل) وفضاء التّزهة (الحديقة) وفضاء العبادة (المسجد أو الكنيسة). كان لذلك تأثيره الواضح على الدّراسات المسرحية، فقد تمّ النظر إلى تاريخ المسرح من خلال تفكّسيّ علاقة المكان* المسرحيّ والظاهرة المسرحيّة ككلّ بالسّياق الاجتماعيّ والأنثروبولوجيّ الذي توتّم به (دراسات الباحث الفرنسيّ جان دوفينيو J. Duvignaud وغيره).

الفضاء في المسرح:

لمفهوم الفضاء في المسرح دلالات وتجليات عديدة. وخصّوصيّة تتّبع من كون المسرح يُشكّل نقطة التلاقي بين الأدب والفنّ والممارسة الاجتماعية. فهو كنصّ جزء من الأدب يخضع لمعايير التحليل الأدبيّ، وهو كعرض يُعبّر عن ممارسة اجتماعيّة (اللقاء والاحتفال)، وهو كفنّ يقوم على التّرجمة *le Spectaculaire* والتّروّض في المكان، ويستعير الكثير من أدواته من فنون أخرى كالتمثيل والفنّ.

والفضاء كما الزمن* في المسرح، مفهوم مُركّب بسبب وجود زمانين ومكانين: زمان ومكان العرض، ولهما في هذه الحالة وجود مادّي (مكان العرض والفُرجة والتّجسّع البشريّ، وامتداد العرض كزمن مُقتطع من الزمن اليوميّ المُعاش)، وزمان ومكان الحدث الدراميّ الممرّوس على الخشبة* وما يُرجّمان إليه. نتيجة لهذا التراكب، يتمّ التمييز في المسرح بين:

والامتداد الّلامحلول، وكذلك بمعنى الفُسحة الفاصلة بالمفهوم المكانيّ والزمانيّ للكلمة. في اللّغة العربيّة تُترجم هذه الكلمة إلى كلمة فضاء أو فراغ أو مجال أو خيّر.

عالجت الفلسفة اليونانيّة مفهوم الفضاء، واعتبرته وعاءً يضمّ عناصر ترتبط ببعضها بعضًا بعلاقة مكانيّة وزمانيّة. وقد اعتبر أرسطو *Aristote* (٣٨٤-٣٢٢ ق.م) الفضاء امتدادًا يتّظم في بُنية مُعيّنة. فيما بعد، تمّ التمييز بين الموضع أو الخيّر كوجود مادّيّ هو المكان *lieu*، وبين الفضاء *Espace* أي الفراغ الذي يُحيط بالعناصر المادّيّة.

والتمييز بين المكان وبين الفضاء أو الفراغ موجود أيضًا في اللّغة العربيّة. فقد قرّئ مُعجم «لسان العرب» بين المكان والفضاء، وأعطى للمكان معنى الموضع، بينما أعطى للفضاء معنى المكان الواسع من الأرض أو القراء الفراغ الذي لا شيء فيه. أمّا عالم الاجتماع ابن خلدون، فقد استخدّم تعبير الفضاء بالمعنى الاجتماعيّ للمكان، وذلك أقرب إلى مفهوم الفضاء بالمعنى المُعاصر حين قال في «كتاب العمران البشري» إنّ مساحة البيت، وهو المسجد، كان فضاء الطائفيين*.

تطوّر مفهوم الفضاء مع تطوّر العلوم الدقيقّة أي الرياضيات. كما كان لتطوّر العلوم الإنسانيّة وعلى الأخصّ البنيويّة* والسيولوجيا* دوره في طرح هذا المفهوم كمفهوم نقديّ، وفي النظر إلى المُكوّن الدراميّ والفنّي لنصّ ما مهما كانت طبيعته (شعريّ أو مكتوب، يواقي أو شعريّ أو مسرحيّ) كملاقات بُنيويّة تتّظم في فضاءات ضمن النصّ. من أهمّ هذه الدّراسات أبحاث الروسيّ يوري لوتمان *Y. Lotman* والفرنسيّة آن أوبرفيلد *A. Oberfeld* وغيرهما (انظر البنيويّة

الفضاء المسرحي *Espace scénique*، وهو ذلك الجزء من الفضاء التخييل الذي يتحقق بشكل ملموس ومرئي على الخشبة. أي أنه مكان الحدث *Lieu de l'action* الذي يصوره النص ويمكن أن تستكشف أبعاده من خلال الإرشادات الإخراجية، وكل ما في الجوار* من علامات دالة على المكان (ظروف المكان، الاستعارات والتشابه التي ترتبط بصورة مكانية)، ويتم تصويره فعلياً على الخشبة بعناصر الديكور والأكسسوار* وحركة* الممثل. وهذا الفضاء المرئي لا يمكن فصله عن فضاء آخر يتنصّ وجوده خارج الخشبة ويشكل امتداداً لها هو الفضاء خارج الخشبة *Espace extra-scénique* أي المكان الذي ترجع إليه الكواليس* كامتداد للفضاء المرئي، أو أي مكان أبعد يوحي به الجوار (مدينة باريس في مسرحية «بستان الكرز» للروسي أنطون تشيخوف A. Tchekhov ١٨٦٠-١٩٠٤)، أو الفضاء المحوري الذي تتركز عليه كل الأحداث الدرامية (فلورنسا المدينة والشخصية في مسرحية «لورناتشي» للفرنسي ألفريد دو موسيه A. Musset ١٨١٠-١٨٥٧). وهذا الفضاء هو ما يطلق عليه اسم الفضاء المفترض *Espace virtuel* لأنه لا وجود ملموس له، وإنما يوحي بوجوده من خلال الحوار أو من خلال أصوات أو علامات أخرى ترجع إليه على الخشبة. وهذا الفضاء المرئي على الخشبة يشكل نقطة التلاقي بين النص والفرز، وبين الفضاء المسرحي والفضاء الدرامي ويُدركه المُتفرّج بحواسّه. وهو فضاء دالّ يتشكل من مجلّص علامات الفرز وله وظيفة إرجاعية. ذلك أن المُتفرّج، وعلى مدى الامتداد الزمني للفرز يتعرّف على العناصر الموجودة على الخشبة مهما كان وضعها، ويُرجعها إلى شيء ما في الواقع.

الفضاء المسرحي *Espace théâtral*، وهو تعبير يُستخدم للدلالة على أي موضع يُقدّم فيه عرض مسرحي (صالة المسرح أو الساحة أو الشارع إلخ)، أي المكان المسرحي *Lieu théâtral* بملاقته يمكن أوسع هو المدينة أو القرية أو الكنيسة أو المعمل. والتداخل بين الفضاء المسرحي والفضاء الأوسع الذي يتوضع فيه له دلالة بقص النظر عن طبيعة العرض المسرحي. وفي نفس الوقت يكون للعلاقات التي تتشكل ضمن الفضاء المسرحي بين مُختلف الفضاءات التي يحتويها (وهي الفضاء الدرامي الذي يتشكل على خشبة المسرح وفضاء المُتفرّج* تأثيرها على وضع الفرز ومعناه، لأنّ بنية هذه العلاقات تمكّن بنية العلاقات ضمن المجتمع المعني، وأفضل مثال على ذلك الغلبة الإيطالية*.

الفضاء الدرامي *Espace dramatique*، وهو العالم الذي يرسمه نص المسرحية من خلال الحكاية* التي يرويها. وهذا الفضاء هو فضاء الصراع* بين القوى الفاعلة* الذي يشكل البنية العميقة للنص، ويتجلى بشكل ما في البنية الظاهرية عبر العلاقات المكانية المتولدة عن الصراع حسب رأي يوري لوتمان وأن أوبرفلد. والفضاء الدرامي ليس مُكوّناً مسرحياً بحتاً، ووجوده لا يقتصر على النص المسرحي وإنما نجده في الشعر واللوحه، وكلّ ما يصور علاقات بين قوى مُختلفة. لكن في حين يتشكل الفضاء في الأدب المقروء ويأخذ بُعد المكانية من خلال عملية التخييل، فإنّ الفضاء الدرامي في الفرز المسرحي يأخذ بُعداً ملموساً من خلال عناصر مرئية (عناصر الديكور* مثلاً) ومسموعة (الأصوات) تتوضع في مكان ماديّ وملموس هو الخشبة.

التواصل* من خلال الحركة وتعبير الوجه، وطوره عالم الأنثروبولوجيا الأمريكي راي بيردويستل R. Birdwhistell والتعامل مع الفضاء بمكوناته، ومن خلال هذا التصور الجديد، أدى منذ بداية القرن العشرين إلى فتح آفاق جديدة في مجال الإخراج* والسينوغرافيا*، وعلى مستوى استقبال* العرض والقراءة النقدية للمسرح:

كان لتأثر بعض المخرجين، وعلى الأخص الروسي فيقولود مييرخولد V. Meyerhold (١٨٧٤-١٩٤٠) والنمساوي ماكس راينهاردت M. Reinhardt (١٨٧٣-١٩٤٣) وغيرهما بالبنائية* والتكيفية* وبمدرسة الباوهاوس Bauhaus دوره في التخلص من الديكور التقليدي القائم على تنفيذ قواعد المنظور*، وفي الخروج بالعرض من العمارة المسرحية* التقليدية (انظر المسرح الترفيهي* والمسرح السياسي* ومسرح الشارع)، وفي استثمار العلاقة بين فضاء الفرجة وفضاء اللب بشكل متغير، (وهذا ما دعا إليه الفرنسي أنطونان آرتو A. Artaud (١٨٩٦-١٩٤٨)، وفي استثمار أبعاد الفضاء في تناقضاتها (مفتوح/مغلق - فوق/تحت إلخ) بشكل درامي.

في مرحلة لاحقة تعامل الإخراج* المسرحي المعاصر مع الفضاء الدرامي بشكل جديد. فبدلاً من الاكتفاء بتجسيد المكان الذي تدلّ عليه الإرشادات الإخراجية، صار من الممكن تصوير بُنية العمل والعلاقات بين الشخصيات والقوى هندسياً على الخشبة، وهذا خيار إخراجي. ففي العرض الذي قلّمه المخرج الفرنسي ميشيل هرمون M. Hermon (١٩٤٨-) لمسرحية «فيدرا» للفرنسي جان راسين J. Racine (١٦٣٩-١٦٩٩)، كان المكان المرسوم على

كذلك فإن لهذا الفضاء وظيفة شعرية تنبع من التفاعلات الذاتية التي تولّد لدى مُقدِّم العمل، وتُفترض تفاعلات أخرى ذاتية عند المُتفرِّج وهذا ما يُسمّى الفضاء الداخلي Espace intérieur.

والفضاء المرسوم على الخشبة هو فضاء محاكاة. وهذه المحاكاة* تتم بالتصوير وبحركة الممثل التي تُشكّل ما يُسمّى بالفضاء اللبّيّ فيمن خيّر الأداء، مع تفاوت في نسبة سيطرة هذا البُعد أو ذاك حسب طبيعة العمل المسرحي.

الفضاء اللبّيّ Espace ludique: ويُسمّى أيضاً فضاء الحركة أو فضاء التمثيل. وهو الفضاء الذي يرسمه الممثل بحركته وصوته في خيّر اللعب Aire de jeu. وهذا الفضاء هو فضاء متحرك سريع التغير لا يتحدّد بحدود، على العكس من العناصر الثابتة على الخشبة مثل الديكور. وهو عكس فضاء المحاكاة الذي غالباً ما يتكوّن من خلال التصوير. لكّته أيضاً وبسبب حركيته ومرونته قابل لاستيعاب أية إضافات جديدة، فهو مثلاً يُمكن أن يمتدّ إلى خيّر المُتفرِّجين إذا استخدمه الممثل في أدائه.

والاهتمام بالفضاء اللبّيّ أمر حديث نسبياً ارتبط بمحاولة تحديث المسرح، وتأثّر بالدراسات الأنثروبولوجية الحديثة التي تطرقت إلى علاقات التباعد والتقارب بين الممثلين، أي التشكيل الحركي الذي يرسمه مُجمل الأداء*، وإلى الفضاء الذي يرسم حول جسد الممثل ويتشكّل من خلال حركته على الخشبة وعلاقة جسده في الفراغ بأجساد بقية الممثلين، بالإضافة إلى تأثير شكل المكان على الإدراك* والتلقي، وهذا ما تطرّق إليه عِلْم التجاوُز أو البوتية Proxémique الذي وضع أسسه عالم الأنثروبولوجيا الأمريكي إدوارد هال E. Hall، وعِلْم الحركة Kinésique الذي يبحر في

كتابه «فنّ الشعر» أنّ الفعل هو العُنصر الذي يُميّز «الشعر الدرامي» عن «الشعر الملحمي»، وذلك في معرض تمييزه بين أسلوبين في المُحاكاة: «مُحاكاة الفعل بالفعل Mimesis/Praxis ومُحاكاة الفعل بالرواية عنه. وقد قال: «قد تقع المُحاكاة تارة بطريق القصص (السرد) /.../ وتارة بأن يعرض أشخاصه جميعاً وهم يعملون ويتشظون (الفعل)». كما بين أرسطو أنّ «التراجيديا» ليست مُحاكاة للأشخاص بل للأعمال /.../، والغاية هي فعل ما وليست كَيْفِيَّة ما /.../. والتراجيديا هي مُحاكاة لفعل، وهي إنّما تُحاكي الفاعلين عن طريق مُحاكاة الأفعال» (فنّ الشعر، الفصل السادس).

عرّف الخطاب النقديّ على مدى تاريخه ارتباطاً فيما يتعلّق بتحديد مفهوم الفعل في المسرحيّة لتجاوزه وتماثيه مع مفاهيم أخرى مثل الحبكة* والحيكاية*. وقد تعود هذه الإشكاليّة لكون أرسطو استخدم كلمة واحدة للتعبير عن كلّ هذه المفاهيم هي كلمة Mythos التي اعتبرها المادّة الأولى التي تستند إليها المسرحيّة، وفي نفس الوقت طريقة نظّم عناصر هذه المادّة (نظم الأفعال). وقد استخدّمت الترجمات المُختلفة لكتاب «فنّ الشعر» في ما بعد تعابير مُتباينة ومُختلفة لكلمة Mythos منها Intrigue/Fable/ Action في اللّغة الفرنسيّة، وPlot/Story/ Action في اللّغة الإنجليزيّة. ميّزت الدّراسات الحديثة، ولا سيّما المُنيقة عن السميولوجيا* والثيويّة* المُتعلّقة بالسرد الروائيّ (غريماس Greimas، بارت Barthes، بروب Propp، برومون Bremond، أوبرسفلد Ubersfeld) بين هذه المفاهيم من خلال طرحها المُناير لمفهوم الشخصية* في اختلافها عن القوّة الفاعلة Actant، وبالتالي طرحت

الخشبّة يُمثّل متناهة تُوحى بالفضاء الدراميّ للمسرحيّة أكثر من كونه ترجمة للإرشادات الإخراجيّة المذكورة في النصّ.

انظر: المكان المسرحيّ، السّمارة المسرحيّة، الزمن في المسرح، الثيويّة والمسرح، السينوغرافيا.

■ الفعل الدراميّ Action

Action

الفعل الدراميّ هو مُحضلة أفعال الشخصيات وتطوّر الأحداث التي تبيّن على الخشبّة وخارجها. وهو بذلك يُشكّل ديناميكيّة مُعيّنة لآته انتقال من وضعٍ إلى آخر من بداية المسرحيّة إلى نهايتها.

كلمة Action في اللّغتين الفرنسيّة والإنجليزيّة مُشتقة من الكلمة اللاتينيّة Actus المأخوذة من فعل Agere الذي يعني يعمل أو يتصرّف. وهذه الكلمة مُرتبطة بالمعنى القديم لكلمة Dramatizo التي كانت تعني حرفيّاً عند اليونان مثلي على خشبة المسرح.

في اللّغة العربيّة تُرجمت كلمة Action إلى حدّث وعمل وأداء وموضوع وفعل. ومع أنّ كلمة حدّث أوضح لأنّها تتعلّق بما يحدث، وقد درج استعمالها عند التطرّق إلى الوُحدات الثلاث* ومن بينها وحدة الحدّث، إلّا أنّ كلمة الفعل أكثر وقفاً ومسؤوليّة لأنّها تدلّ على ما يتأتّى عن انتظام قوّة فاعلة في مواقع مُتغيّرة تُرمّس مسار المسرحيّة، وهذا ما يُورّس تسمية نموذج القوّة الفاعلة* التي تمّ اشتقاقها في اللّغات الأجنبيّة والعربيّة من نفس الجذر (فعل)، ويُعتبَر هذا النموذج أفضل مُعبّر عن مسار الفعل الدراميّ في المسرحيّة.

اعتبر أرسطو (384-322 ق.م) في

من وضع مُستقرٍّ إلى خَرَقٍ لهذا الوضع غير تَطَوُّر
الحِكَايَةِ من بداية إلى نهاية. وهذا ما تَحَدَّثَ عنه
أرسطو بخصوص الانقلاب* كمرحلة حاسمة في
البناء الدرامي. ودِينَامِيكَةُ الفعل في المسرح
الدرامي كما تَقَوُّوْر فيما بعد تَرْسُمُ خَطًّا زَمَنِيًّا
يَتَّجِه بِتَصَاعُدٍ من خلال الصُّراع* ووجود العائق*
نحو تعقيد مُعَيَّن في الدُّرَّة* ثُمَّ يَهِيْطُ نحو خَلٍّ
(انظر حَرَمُ فَرَايَتَاغ في كلمة دُرَّة).

كذلك فَإِنَّ دِينَامِيكَةَ الفعل الدرامي تَتَجَلَّى
عَمَلِيًّا في تَغْيِيرِ استراتيجِيَةِ المواقع عند القُوَى
الفاعلة أو في الانتقال من نموذج قُوَى فاعلة إلى
نموذج آخر ضمن نفس المسرحية.

لَكِنَّ الفعل الدرامي لَا يَتَجَلَّى بالضرورة في
أفعال الشخصيات على الخشبة فقط، إذ يمكن
أَنْ يَكُونَ الكلام بَدِيلًا عن الفعل، وهذا ما نَجِدُهُ
خاصَّةً في التراجيديا الإنسانية* في عصر النهضة
والتراجيديا الكلاسيكية حيث «إِنَّ تكلم يعني أَنْ
تفعل»، وحيث يأخذ الكلام Logos مكان الفعل
Praxis كما يَبَيِّنُ الباحث الفرنسي رولان بارت
في كتابه «دراسات نقدية». يُمكن أَنْ نَجِدَ مِثَالًا
واضحًا على ذلك في مسرحية «فيدرا» للفرنسي
جان راسين J. Racine (١٦٣٩-١٦٩٩) حيث
يُشَكِّلُ البُوح والاعتراف لُبَّ العمل الدرامي،
وفي مسرحية «عاملت» للإنجليزي وليام شكسبير
W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦) حيث تَحُلُّ
الصُّدَاةُ إشكالية «أَنْ نكون = أَنْ نفعل، أو لَا
نكون = لَا نفعل».

من جانب آخر، فَإِنَّ الفعل الدرامي لَا يَشْمَلُ
ما يَحْدُثُ على الخشبة فقط (فعل مرئي)، وإنما
ما يُمكن أَنْ يَحْدُثَ خارجها (فعل غير مرئي)،
ويُعَبَّرُ عنه حيثُ من خلال السُّرْد* أو التبليغ.
وقد لاءمت هذه الصيغة المسرح الكلاسيكي
الذي يَخْضَعُ لقواعد صارمة منها قاعدة حُسْنِ

هذه الدِّراسَاتِ الفَرْقَ بين الفعل الدرامي
والحِكَايَةِ من خِلالِ العَلاقة بين بُنية
عميقة وبنية سطحية في العمل، ومن خِلالِ
تَوْضُيحِ كُلِّ من هذه المفاهيم ضمن هذه
المستويات. فقد اعتبرت هذه الدِّراسَاتُ أَنَّهُ لَا
يُمْكِنُ المُطَابَقَةُ بين الفعل والحِكَايَةِ والحِكْمَةُ.
فالحِكْمَةُ تَعَلِّقُ بِأفعال الشخصيات ورغباتها
وصيغاتها، وهي التجسيد الملموس للفعل على
مُستوى البنية السطحية، ويُمْكِنُ أَنْ تَعَيَّنَ في
المسرحية أو تتطابق تمامًا مع الفعل (انظر
الحِكَايَةِ والحِكْمَةُ). أمَّا الفعل (والحِكَايَةِ هي
المُعْبَرُ عنه على مُستوى السُّرْدِ)، فيشْمَلُ كافَّةَ
التحوُّلات التي تَقَرَأُ على العناصر المُكوِّنة
للمسرحية مِثْلُ الشخصيات والمكان*
والزمن*، وهو يَتَحَدَّدُ من خِلالِ العَلاقاتِ
المُتَغَيِّرَةِ بين القُوَى الفاعلة التي تَتَوَضَّعُ في
البنية العميقة. والحِكَايَةُ في تَطَوُّرِ النظرة إليها
غير تاريخ المسرح ترتبط بالحِكْمَةُ، لأنها تَقَرَّحُ
في عَلاقاتٍ زمنية ما تَطْرَحُهُ الحِكْمَةُ في
عَلاقاتٍ سببية، وبالتالي يُمكنُ تَقْصِيصُها في البنية
السطحية. لكنَّها يُمكنُ أَنْ تَتَوَضَّعَ أيضًا في
البنية العميقة وترتبط بالفعل لأنها تَتَحَدَّدُ من
خِلالِ أفعال الشخصيات. وعندما حَدَّدَ أرسطو
أَنْ فعل الشخصية يَطْعَنُ على صيغاتها، فقد
طابق بين الحِكَايَةِ والفعل. أمَّا الألماني
برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦)،
فقد وَضَعَ الفعل ضمن الحِكَايَةِ في طرحه
للعَلاقة الجَدَلِيَّةِ بين صِفة الشخصية وفعلها.

ديناميكية الفعل:

من الصِّفاتِ الأساسية للفعل الدرامي كونه
ديناميكيًّا. فهو في صِيرورته يَصَوِّغُ التسلسل
المَنطَقي والزمني لمُخْتَلِفِ المواقع التي تَتَقَلَّبُ

الملحمي* الذي يتركز على السرد كمنصّر أساسي، وفيه تتطابق الحكاية والفعل في غياب الحكبة (انظر درامي/ملحمي).
انظر: الحكاية، الحكبة، نموذج القوي
القاعلة.

Poetics

■ فن الشعر

Art Poétique

تسمية فن الشعر مأخوذة من اللاتينية Ars Poetica. وقد استخدم أرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢ ق.م) تعبير «فن الشعر» للدلالة على المنهج الذي طرّحه لوصف الأجناس الأدبية ومنها الشعر الدرامي.

وكلمة اليونانية Poïesis كانت تعني الإبداع، ومنها الصفة poiëtikos وpoeticus التي تعني ما يتعلّق بالشعر أو الشاعر، وعنها تأتت في الفرنسية والإنجليزية صفة الشعرّي Poetic/Poétique.

وتعبر «الشعر التراجيدي» Poésie tragique الذي استخدمه أرسطو في كتابه «فن الشعر» للحديث عن التراجيديا يعني فعليًا النصّ المسرحي لأن المسرح كان يُكتب يُعزّل. وهذا هو سبب النظرة التي سادت طويلاً إلى المسرح كجنس من أجناس الأدب، للنصّ فيه طابع أدبيّ ومكانة هامة. في يومنا هذا تغيّرت النظرة إلى المسرح وصار يميّز الحديث عن الفن المسرحي Art théâtral في شموليته، أي كنصّ وكمعرّض ممّا.

في اللغة الفرنسية يميّز التمييز بين الشعرية Le Poétique وهي مجال دراسة الشعر حصراً وتخصّي ماهيته وجوهره وقواعد نظمه، وبين المنهج العامّ لتحليل الآداب والفنون La poétique. فبعد ظهور الدراسات اللغوية،

اللياقية*، ومنها قاعدة وحدة الفعل ووحدة المكان والزمان (التبليغ عن موت هيووليس بدل عرضه على شكل فعل يتمّ على الخشبة في مسرحية فيدرا لراسين). كذلك يُمكن أن يُقطّع تسلسل المسار الديناميكيّ للفعل من خلال مداخلات الجوقة* مثلاً، أو من خلال إدخال الفواصل* البنائية أو الراقصة.

والواقع أنّ أرسطو تحدّث عن شروط للفعل منها أنّ يكون واحداً، دون أن ينفي ذلك وجود أفعال ثانوية نصّب جميعها في الفعل المركزيّ (انظر الوحدات الثلاث). في بعض الحالات يُمكن أن تخلو المسرحية من الأحداث، لكنّ ذلك لا يعني غياب الفعل. وقد استمرّ المسرح الحديث هذا الجانب وكرّح من خلاله تساؤلات مسرحية بحثة وفلسفية. ففي مسرحية «في انتظار غودو» للإيرلنديّ صمويل بيكيت S. Beckett (١٩٠٦-١٩٨٩)، يكون انتظار حصول شيء ما هو الفعل الدرامي، كما تكون البنية التكرارية التي تخلفها العودة إلى نقطة الانطلاق في الفعل الدرامي مجالاً لتساؤلات نصّب في المعنى العامّ لمسرح القَبْث*.

هناك حالات أخرى يكون الفعل الدرامي فيها داخلياً يقوم على اجترار وكرّيات من الماضي بانتظار الفعل، وهذا ما نجده على سبيل المثال في مسرحية «ستان الكرز» للروسيّ أنطون تشيخوف A. Tchekhov (١٨٦٠-١٩٠٤). وهو أمر دلاليّ أيضاً لأنّه يكتّيف عدم القدرة على الفعل. وتحليل الفعل بهذا الشكل ينطبق على المسرح الغربيّ والمسرح الدرامي بشكل عامّ، في حين أنّ المسرح الذي يدخل في قالب سرديّ لا يقوم على ديناميكية تصاعّد الفعل، وهذا ما نجده في المسرح الشرقيّ التقليديّ، وعلى الأخصّ المسرح الهنديّ، وفي المسرح

الملحمي في القرن الثامن عشر، ووجوار حول الشعر» (١٨٠٨) للالماني أوغست شليغل A. Schlegel (١٧٦٧-١٨٤٥)، ودراماتورجية هامبورغ التي كتبها الالماني غوتولد لسنغ G. Lessing (١٧٢٩-١٧٨١) بين ١٧٦٧ و١٧٦٩، وكتابات الفرنسي دونيز ديدرو D. Diderot (١٧١٣-١٧٨٤) المختلفة حول المسرح، و«فن الشعر الفرنسي» (١٧٦٣) للفرنسي جان فرانسوا مارمونتيل J.P. Marmontel (١٧٢٣-١٧٩٩)، و«علم الجمال» (١٨٣٢) للفيلسوف الالماني فريدريك هيجل F. Hegel (١٧٧٠-١٨٣١)، و«مقدمة كرومويل» (١٨٣٧) للفرنسي فكتور مورو V. Hugo (١٨٠٢-١٨٨٥)، و«تقنيات الدراما» (١٨٦٣) للالماني غوستاف فرايتاغ G. Freytag (١٨١٦-١٨٩٥). كذلك يُمكن أن تدخل ضمن فنون الشعر كتابات الالمانيين فريدريك نيتشه F. Nietzsche (١٨٤٤-١٩٠٠) وبرتول بريشت B. Brecht (١٩٥٦-١٩٩٨) حول المسرح. في الشرق الأقصى يُعتبر كتاب «الباهارات» الذي ظهر في القرن الأول الميلادي أقدم كتاب يبحث في المسرح في الهند، وبعده التعاليم التي وضعها الياباني زيامي Zeami (١٣٦٣-١٤٤٣) في القرن الرابع عشر ميلادي حول مسرح النور. كان كتاب فن الشعر لأرسطو وصفاً لقواعد الكتابة والعرض انطلاقاً من أمثلة مُحَدَّدة استقها من تقاليد المسرح اليوناني. وفيه يطرح الشروط المثلى للكتابة الدرامية الجيدة من خلال تحليل عناصرها ومراحلها. لكن فيما بعد، وعندما صار كتاب أرسطو مرجعاً يُحتذى، اعتُبرت هذه الشروط معايير، بل وصارت قواعد ملزمة. وقد خضع نص أرسطو نفسه للشرح والتعليقات ضمن توجه المذهب الإنساني في عصر النهضة

وعلى الأخص البيوتية* والسميولوجيا* التي سعت إلى فهم النصوص وتحليلها ضمن نظرية عامة تشمل كل الأجناس والأنواع وتنصب على دراسة الخطاب الأدبي أو الفني، حصل انزلاق في معنى مصطلح La poétique كنظرية للأنواع، واكتسب معنى جديداً هو دراسة أشكال الخطاب* ضمن منهج ما يثل السميولوجيا.

يُمكن تعريف فنون الشعر المختلفة في تاريخ المسرح (من أرسطو حتى بريشت) بأنها بحوث تضع قواعد* الكتابة المسرحية من خلال تصوّر مسبق للعرض المسرحي. ويشكل كل منها نظرية في التأليف المسرحي لأنها عالجت شروط الكتابة وجماليات المسرح من خلال تحديد هدف المسرح (التطهير* والتعليم أو التمتعة*)، وعلاقته بالواقع (المحاكاة*)، مشابهة الحقيقة*)، ومن خلال المنظور السائد للجمال والفن بشكل عام.

أهم هذه البحوث:

«الجمهورية» لأفلاطون Platon (٤٢٧-٣٤٧ ق.م)، وهو نص كتبه بين ٣٨٩-٣٦٩ ق.م، و«فن الشعر» لأرسطو الذي كتبه عام ٣٣٠ ق.م، و«فن الشعر» للروماني هوراس Horace (٦٥ ق.م-٨ م)، ومُختلف فنون الشعر التي ظهرت في عصر النهضة، ومنها ما كتبه الإيطاليان سكاليفر Scaliger (١٤٨٤-١٥٥٨) وكاستلغيترو Castelvetro (١٥٠٥-١٥٧١) وغيرهما، و«فن الشعر» (١٦٧٤) للفرنسي نيقولا بوالو N. Boileau (١٦٣٦-١٧١١)، و«بحث في الشعر الدرامي» (١٦٨٨) للإنجليزي جون درايدن J. Dryden (١٦٣١-١٧٠٠)، و«مراسلات الالمانيين ولفغانغ غوته W. Goethe (١٧٤٩-١٨٣٢) وفريدريك شيلر F. Schiller (١٧٥٩-١٨٠٥) حول الفرق بين الشعر الدرامي والشعر

ظاهرة عابرة واختفى مع الزمن.

قد تكون أصول بعض هذه الفواصل في العروض التي كانت تُقدَّم في الاحتمالات الشعبية والكرنفالات، والتي تحول جزء منها إلى فقرات قصيرة مُستَخلَلة ذات وحدة عضوية صارت تُقدَّم خلال المآدب الملُكيَّة في القصور، وأشهرها الفواصل التنكرية المعروفة باسم مسرحيات التنكر الساخر *Mummers play* التي أفرزت عُروض الأفعنة* في إنجلترا، ومن ثَمَّ دخلت على العروض المسرحية ذات الطابع الجاد.

وللفواصل وظيفة درامية لأنها تُساهم في التخفيف من وطأة العرض الطويل والجِدِّي كما هو الحال بالنسبة للفارس* (المَهْزَلَة) التي كانت تُقدَّم ضمن عروض الأسرار* الدينية في فرنسا، وكذلك الأمر بالنسبة للكيوغ* الياباني الذي يُشكِّل محاكاة تهكمية* لمسرحيات النو* الجِدِّيَّة، وللفواصل المُرتجلة ذات طابع الغروتسك* التي تتحدث عن البطولات بشكل ساخر في مسرح جزيرة جاوة الإندونيسية.

على المستوى التقني كانت الفواصل ضرورة عملية لفسح المجال لتغيير الديكور* في غياب الستارة* والإضاءة* حين كان العرض يُقدَّم في الهواء الكَلْبَن، ولإعطاء المُتلِّين فرصة للراحة ولتبديل الملابس في العروض الطويلة. ولهذا تُعتبر الفواصل شكلاً من أشكال القطيع* يُعادل الاستراحة في يومنا هذا.

يُمكن أن تكون الفواصل عبارة عن مقاطع موسيقية تَتَبَّع العرض أو تتخلَّله، كما هو الحال بالنسبة لموسيقى الستارة *Curtain music* و *Act-tunes* التي يَرِد ذكرها في الإرشادات الإخراجية* لبعض نصوص الدراما الإليزابيثية *Drame élisabéthain*. كذلك يُمكن أن تكون الفواصل على شكل وصلات غنائية كما في

لتقليد القدماء، واستناداً إليه ظهرت فيما بعد كتب فنَّ الشَّعر المُختلِفة التي تابعت نفس خطَّ أرسطو أو انتقدته، بما في ذلك كتابات بريشت الذي انتقد ما أسماه المسرح الإرسطائي*. وقد ظلَّت فنون الشَّعر المُختلِفة تُشكِّل المرجع الأساسي في دراسة جماليَّات المسرح حتَّى ظهور علم الجَمال* مع الألمانيَّ باومغارتن *Baumgarten* في القرن التاسع عشر (انظر علم الجَمال والمسرح).

يَلتقي فنَّ الشَّعر مع استطيعا المسرح *Esthétique théâtrale* من حيث أنَّهما يُعْنيان بتوصيف المادة الدرامية انطلاقاً من المنظور الجمالي السائد. لكن في حين أنَّ فنَّ الشَّعر يدخل في تفاصيل شروط الكتابة وقواعد تأليف النصِّ وتحويله إلى عرض على الخشبة، وتطرح العمل المسرحي ضمن التصنيفات الواسعة للأنواع* المسرحية، فإنَّ استطيعا المسرح تُوضَّع المسرح في إطار فنيِّ وفلسفيٍّ أوسع وتربطه ببقية القرن والآداب.

انظر: علم الجَمال والمسرح، القواعد المسرحية. النقد المسرحي.

■ الفواصل

Interludes

Intermèdes

الفواصل تسمية عامة تُشمل أنواعاً عديدة من العروض والمُشاهد القصيرة والمقاطع الموسيقية والزيَّاتية أو الراقصة التي ظهرت تاريخياً في المسرح وفي تقاليد الفُرجة في الشرق والغرب بأشكال مُختلِفة واكتسبت تسميات مُعدَّدة. من هذه الفواصل ما عَرِف تطوُّراً تاريخياً مُحدَّداً بحيث اكتسب هويته الخاصة وتكرَّس ضمن الأنواع* المسرحية، ومنها ما ظلَّ على شكل مقاطع تتخلَّل العروض المسرحية، ومنها ما كان

انحصرت في المسرح الحديث.

من الفواصل الاستهلاكية أيضًا الاستعراض الافتتاحي *Parade*، وهي مشاهدة استعراضية كانت تُقدَّم خارج أبواب المسرح لجذب الجمهور. في نهاية القرن السابع عشر في فرنسا صارت هذه العروض تُقدَّم في مساحات الأسواق وشُكِّلَت عَرْضًا شُكَايَلًا قريبًا من الكوميديا ديلارته*. في القرن الثامن عشر، صارت تسمية *Parade* تُطلَق على مسرحيات قصيرة فيها بناءة ولُعب بالألغاز. وقد كُتِبَ في هذا النوع كتاب معروفون نذكر منهم الفرنسيين آلان رينيه لوساج A.R. Lesage (١٦٦٨-١٧٤٧) وبير كارون دو بومارشيه P. Beaumarchais (١٧٣٢-١٧٩٩). في القرن التاسع عشر استعادت هذه العروض منحها القديم، ودرجت من جديد عادة تقديمها على أبواب المسارح. وقد أدخل المسرحي الإيطالي داريو فو Dario Fo (١٩٢٦-) هذا النوع من الفواصل الاستهلاكية في مسرحه وذلك لطابعها الحيوي وشكل العلاقة الذي تبنه مع الجمهور، وكذا فعل المصري حسن الحريتلي (١٩٤٨-) في عرض «غزير الليل» (١٩٩٥).

الفواصل الوسيطة:

تسمية فواصل وسيطة هي ترجمة لمصطلحي *intermezzo* و *intermedio* في اللغة الإيطالية. والإنترمزو *Intrezzo* هي مشاهد مُضحكة وخفيفة كانت تُقدَّم بين الفصول في عَرْضٍ جَدِّي أو في الأوبرا* في المسرح الإيطالي في نهاية القرن الخامس عشر وبداية القرن السادس عشر، وفي بعض الأحيان كانت تُقدَّم كمشاهد مُستقلة في المآدب والحفلات الملكية. وغالبًا ما كانت مواضيعها مُستقاة من المسرح الكلاسيكي ومن الأساطير.

المسرح العربي في بدايات القرن، أو مقاطع راقصة كما هو الحال في الكوميديا باليه *Comédie Ballet* في المسرح الفرنسي. كما يُمكن أن تكون الفواصل مُجرد مقاطع كلامية فكاهية تحتوي على سلسلة من النكات يُلقِيها المؤلف أو الممثل قَبْلَ بداية المسرحية أو بين الفصول كما كان يفعل المصري يعقوب صنوع (١٨٢٩-١٩١٢) والسوري عبد اللطيف فضي (١٩١٦-١٩٨٦)، وتحوّلت إلى تقليد لإقبال الجمهور عليها. كذلك يُمكن أن تكون الفواصل عبارة عن مشهد تمثيلي قد يصل إلى حدّ تكوين مسرحية متكاملة كما هو الحال بالنسبة للفارس والكيفز، ولما يُسمّى في إنجلترا مزحة *Droll*، وهي نوع من العروض يُقدَّم فيه مشهد مُنتزع من مسرحية معروفة (انظر الاسكتش).

ويشكل عام يُمكن تصنيف الفواصل إلى نوعين: الفواصل الاستهلاكية والفواصل الوسيطة.

الفواصل الاستهلاكية:

في بعض الأحيان كانت الفواصل تُقدَّم في بداية المسرحية وتُشكّل نوعًا من الاستهلال* أو التوجّه للجمهور*. وهي في هذه الحالة تُعطي الكاتب إمكانية التواصل بشكل مُباشر مع الجمهور* ليُحاوِره حول العمل الذي يكتبه. من أشهر الفواصل الاستهلاكية ما يُسمّى لوا *Loa* في المسرح الإسباني، وكانت تأتي على شكل مونولوج* أو مسرحية قصيرة يتعلّق موضوعها بموضوع المسرحية المُقدّمة. وهناك أيضًا ما يُسمّى رفع الشّارة *Lever de rideau* وهي مسرحية من فصل واحد يُمكن أن تكون عزليّة كانت تُقدَّم قبل العَرْض المسرحي، وشاع تقديمها في القرن التاسع عشر في فرنسا ثمّ

القصير معروف في تقاليد الفرجة الإنجليزية ظهر مع بدايات المسرح في إنجلترا، وتحوّل مع الزمن إلى مسرحيات قصيرة تُقدّم للترفيه بين فصول المسرحيات الطويلة، ثم صار تسمية لنوع من المسرحيات المستقلة مع الكاتب الإنجليزي جون هيود J. Heywood (١٤٩٧-١٥٨٠).

الساينيت *Sainette* أو *Saynette* وهي مشاهد قصيرة تولّدت في القرن السابع عشر في إسبانيا عن الإنتريميس ولها طابع البولسلوك. شخصياتها نمطية تهرجية وتستقي موضوعاتها من الحياة اليومية. فيما بعد تحوّلت هذه المشاهد إلى مقاطع مُغنّاة أو مُحكيّة تُرافق ما يطلق عليه اسم النوع الصغير *Genero Chico*، وهي عروض تقوم على تقديم مشاهد يتخلّلها أحياناً الرقص، وقد عُرف منها نوع أطلق عليه اسم التارثويلا المصغرة *Mini Zarzuela* (انظر التارثويلا). من أشهر كتّاب هذا النوع لوبه دي رويدا Lope de Rueda (١٥١٠-١٦٦٥). في يومنا هذا عاد هذا النوع من الفواصل للظهور على شكل عُرض مُنوّعات، وانتشر بفضل الأخوين سيرافين (١٨٧١-١٩٣٨) وخواكيم (١٨٧٣-١٩٤٤) الفاريز كينتيرو Alvarez Quintero.

في المسرح الفرنسي يُطلَق على الساينيت اسم اسكتش أيضًا، وهي مسرحية قصيرة فيها شخصيتان أو ثلاث فقط تقترب كثيرًا من مسرحيات الأمثال *Proverbs* (انظر أمثلة).

الفواصل في المسرح العربي:

عُرفت تقاليد الفرجة والاحتفالات الاجتماعية والدينية في العالم العربي وجود فقرات مُتنوّعة منها فقرات اللّقاء أو الرقص، ومنها المشاهد الإيمائية، ومنها مشاهد تمثيلية

من أشهر الفواصل الوسيطة أيضًا ما يُعرف في إسبانيا باسم الباسو *Paso*، وهي كلمة تعني بالإسبانية الخطوة أو المرحلة، كما تعني المحفل الذي تُرفع عليه ضوّر أو تماثيل المسيح والعفراء والقديسين. وأصول الباسو في المواكب الدينية حيث كانت تُشكّل مقاطع ترفيهية ضمن احتفالات درب الآلام في إسبانيا. وقد أُطلقت تسمية الباسو في القرن السادس عشر على مشهد مُضحكة قصيرة تحوّلت إلى نوع من المسرحيات القصيرة تشبه في تركيبها الكوميديا ديللارته الإيطالية، لأنها تقوم على وجود الشخصيات النمطية المعروفة من المُفرّجين، وعلى حبكة بسيطة وجوار مُتوّس وسريع. من أهم الشخصيات التي أفرزتها هذه الفواصل شخصية بوبو أو المُهرّج الرضي الذي تحوّل إلى شخصية غراسيوزو الشعبية المعروفة في المسرح الإسباني. وقد أفرزت هذه العروض نوعًا آخر من الفواصل في إسبانيا يُطلق عليه اسم الإنتريميس *Entremes*، وهي مشاهد درامية ترفيهية كانت تُقدّم خلال المآدب، أصولها في المشاهد التي كانت تُقدّم في مواكب الكؤوف الدينية في كاتالونيا. بعد ذلك صارت هذه التسمية تُطلَق على المشاهد المُضحكة التي تنتهي غالبًا برقصة وتُقدّم بين الفصول المسرحية في المسارح العامة. من أشهر من كتب هذا النوع من الفواصل في إسبانيا لوبي دي فينا Lope de Vega (١٥٦٢-١٦٣٥) وسرفانتس Cervantes (١٥٤٧-١٦١٦) وكالديرون Calderon (١٦٠٠-١٦٨١) الذين أدخلوا تقليد العروض القصيرة والمُنوّعة إلى إسبانيا. لا زال الإنتريميس يُلقى رواجًا شعبيًا حتى يومنا هذا، ويُعتبر الصيغة الإسبانية للإنترلود الإنجليزي. الإنترلود *Interlude* وهو نوع من الاسكتش*

القرص المسرحي.

انحسر تقليد تقديم الفواصل في المسرح في الخمسينات، لكن الإذاعة زوّجت في نفس الفترة لظهور الاسكتش.
انظر: الكيوغن، الغازس (المهزلة)، الاسكتش.

Vaudeville

■ الفودفيل

Vaudeville

كلمة فودفيل فرنسية الأصل تدلّ على أغنية شعبية من القرن الخامس عشر كان يُغنيها النورمانديون لهجاء الغزاة الإنجليز. وأصل الكلمة من Val de Vire وهو اسم وادٍ في مقاطعة نورماندي في فرنسا. وقد يكون أصل الكلمة أيضًا Voix des Villes بمعنى أصوات المدينة، أي أغاني الشوارع.

في أواخر القرن السابع عشر استُخدم الناقد الفرنسي بوالو Boileau (١٦٣٦-١٧١١) كلمة فودفيل في كتابه «فن الشعر» للدلالة على أغاني هجائية سياسية الطابع. ثمّ صارت الكلمة تُستعمل في القرن الثامن عشر كتسمية لمسرحيات تتخلّلها أغاني ساخرة ورفصات في مسارح الأسواق* في باريس، وكانت نوعًا من المحاكاة التهكمية للمسرحيات الجادة.

كذلك تُعتبر الفودفيل شكلاً من الأشكال البدائية للأوبريت* والأوبرا المضحكة* التي وصلت إلى الأوج في مُتصف القرن التاسع عشر.

تطوّرت عروض الفودفيل في فرنسا في القرن التاسع عشر وتحوّلت إلى مسرحيات بكلّ معنى الكلمة حين صار الكتاب المعروفون أمثال أوجين سكريب E. Scribe (١٧٩١-١٨٦١) وأوجين لابيش E. Labiche (١٨١٥-١٨٨٨)

ناطقة ذات طابع ترفيهي. كانت هذه الفقرات تتخلّل احتفالات الميسونية في المغرب والعاشوراء في المشرق واحتفالات الثيروز عند الأكراد بالإضافة إلى مشاهد المحاكاة التهكمية* في السامر* وفقرات المهزجين وعروض الدُمى* وخيال الظل* التي كانت تُقدّم ضمن السهرات والأفراح والأعراس وحفلات الختان. تحوّلت هذه الفقرات إلى نوع من الفواصل دخلت على المسرح العربي منذ بداياته. فقد قدّم اللبناني مارون النقاش (١٨١٧-١٨٥٥) فقرات عزلية صغيرة بين الفصول هي نوع من الغازس (المهزلة). بعد ذلك صارت هذه الفقرات تقليدًا جاذب الجمهور وأخذ شكل مشاهد استهلاكية أو فصل ختامي. عندما صار المسرح يُقدّم بالفصحى، كانت يتمّ الترويح عن المُعزّجين في الختام من خلال فصول عزلية مُرتجلة باللغة العامية يُقدّمها مُمثلون يُؤدّون شخصيات نمطية، وهذا ما يُعرف باسم الفواصل الأطلرجية *Orto* وهي تسمية تركية لتمثيليات قصيرة تُشبه الكوميديا دبيلارته ظهرت في تركيا عام ١٧٩٠ (انظر الارتجال).

أصبحت هذه الفقرات فيما بعد الرافد الأساسي للكوميديا الشعبية حسب رأي الناقد المصري على الراعي في كتابه «الكوميديا المُرتجلة»، كما أنّها أطلقت شهرة نجوم كوميديين مثل نجيب الريحاني (١٨٩١-١٩٤٩) وعلي الكسار (١٨٨٥-١٩٥٧) في مصر، وعبد اللطيف فتحي (١٩١٦-١٩٨٦) في سورية، وفيلمون وهبة في لبنان.

هناك نوع من الفواصل عُرف ازدهارًا كبيرًا في البلاد العربية هو الفواصل أو الوصلات الخنائية التي كان يُقدّمها المغنّون المشهورون أمثال سيد درويش ومثيرة المهديّة وغيرهما خلال

اسكتشات* قصيرة تتضمن، بالإضافة إلى الفترات المتوعدة، مشهد تمثيلية كوميدية اشتهر بتقديمها جيمس مورتون J. Morton ومود رافيل M. Ravel.

في يومنا هذا تعتبر الفودفيل الأميركية شكلاً من أشكال الكوميديا الموسيقية* لا حوائها على الرقص والغناء، وهي من أهم عروض مسارح برودواي في نيويورك. وقد أدت عروض الفودفيل إلى ظهور مفهوم التجميعة Vedettariat وإلى تزايد أهمية تلك التذاكر: فقد صار متراء المسارح يبحثون في مسارح الميوزيك هول* عن الممثلين الذين يحقق اسمهم ربحاً كبيراً ويجذب الجمهور أمثال ماري لويد وفيسا تيلي V. Tilley وأليز شواليه A. Chevalier وغيرهم.

عانت الفودفيل من منافسة السينما والراديو في بداية القرن حيث انتقل عدد من نجومها اللامعين للعمل في السينما والإذاعة ثم في التلفزيون عند انتشاره. كما أن فقرات الفودفيل صارت تقدم في الأفلام السينمائية.

الفودفيل في العالم

انتقلت الفودفيل إلى أماكن عديدة من العالم بتأثير من المسرح الفرنسي. ففي اسكتلندا فيعتبر النصف الأول من القرن التاسع عشر عصر الفودفيل حيث لعت أسماء مثل الدانماركي لودفيغ هايبرغ L. Heiberg (١٧٩١-١٨٦٠) الذي أقلم عروض الفودفيل مع الواقع الدانماركي وأعطى الموسيقى أهمية كبيرة، والسويدي أوجست بلانش A. Blanche (١٨١١-١٨٦٨) الذي قدم عروض فودفيل شهيرة في السويد.

في روسيا استغادت الكوميديا الاجتماعية من الفودفيل الفرنسية أيضاً وظل تأثيرها ملحوظاً في

وجورج فودو G. Feydeau (١٨٦٢-١٩٢١) يكتبون نصوصاً لها. وقد ساهم فودو في تقريب الفودفيل من البولفار* وفي جذب جمهوره إليها. إذ صارت المسرحيات تتألف من ثلاثة فصول تقوم على المواقف المضحكة والحوادث المعقدة والمفاجئة وعلى الالتباس* وتتميز بالجوار* الذكي المتوذب. من أهم هذه النصوص مسرحية «ثبته قش من إيطاليا» التي كتبها لابيش، ومسرحية «اهتم بإميلي» لفودو.

الفودفيل الأمريكية:

استعملت تسمية الفودفيل في الولايات المتحدة الأمريكية في أواخر القرن التاسع عشر للدلالة على عروض كانت تقدمها بعض العائلات المعروفة تحت إشراف توني باستور T. Pastor عام ١٨٦٠. وقد تطورت هذه العروض بفضل إدوارد ألي الأب E. Albee (١٨٥٧-١٩٣٠) وشركائه بنجامن فرانكلين كيث B.F. Keith (١٨٤٦-١٩١٤) وفريدريك فرانسيس بروكتور F.F. Proctor (١٨٥١-١٩٢٩). فقد جاهد هؤلاء لجعل الفودفيل تنافس عروض المنوعات* التي كانت تقدم للشكاري، واستطاعوا الوصول بها إلى مستوى مقبول يجذب جمهوراً مختلفاً له طابع عائلي. وبالفعل صارت الفودفيل تعرض في مسارح واسعة وأنيقة مجهزة بفرف نظيفة ومريحة لتبديل الملابس وتخص لإدارة صارمة.

والواقع أن الفودفيل الأميركية لا تختلف كثيراً عن عروض المنوعات. فهي تتألف من ثمانية فصول، وتحتوي على مشهد للحوانات المروضة وألعاب الخفة والسحر وفقرات موسيقية شفهية وغناء استعراضية. ثم تطورت مع بداية القرن العشرين وتحولت إلى مجموعة

(ولادة، موت، بَنت)، ومنها احتفالات الإله ديونيزوس في اليونان القديمة، واحتفالات الإله تموز لدى البابليين.

والمرح الفولكلوري هو المسرح الذي وُلِدَ من الفولكلور واحتفظ ببعض معالمه أو بإطاره الاحتفالي. ويمكن أن تدخل في إطار المسرح الفولكلوري احتفالات عَفْوية أو مُنظمة يقوم بتحضيرها وتقديمها أهالي القرى في مواسم زراعية مُحددة (خصاد، قطاف الخ)، كما تدخل في إطاره المهرجانات الفولكلورية التي تحتوي على مَوَاجِب كرنفالية وعلى مشاهد لها طابع مسرحي (انظر الفواصل، الكرنفال، السامر).

في بعض المناطق في العالم لا زالت هذه العروض تُقدَّم في مواسم مُعيَّنة حتى ولو ابتعدت عن أصولها الزراعية أو الدينية المُرتبطة بُمُناسبات مُحددة، وبذلك تحوَّلت إلى نوع من التقاليد الفولكلورية التي يمكن أن تحتوي أحياناً على مشاهد مسرحية. من هذه التقاليد احتفالات عيد قطاف اللبّ في ميونيخ بألمانيا، وعيد القديس نيقولا في فرنسا، وعيد أول أيار ومُنتصف الصيف في إنجلترا، واحتفالات تيروز لدى الأكراد وعيد شَمّ النسيم في مصر وكرنفال ريو دي جانيرو في البرازيل وغيرها.

تدخل في إطار المسرح الفولكلوري أيضاً مسرحيات التنكر الساخر *Mummer's Play* التي تُعتبر من أصول المسرح الإنجليزي، وهي عروض فولكلورية شعبية كان يُمثِّلها الرجال فقط وفيها مقاطع إيمائية (انظر الإيماء) ومَوَاجِب تنكيرية تقترب بطبيعتها من الكرنفال. والقيمة الأساسية في هذه العروض هي موت أحد الأبطال في معركة ثُمَّ عودته إلى الحياة على يد طبيب ماهر. وهي تحتوي على شخصيات مُحددة منها المَجنون والمُهرَّج. تنتهي هذه

المسرح الروسي حتى ما بعد الثورة. ومن أهم كُتّاب الفودفيل في روسيا ميكائيل بولغاكوڤ (1891-1940). M. Boulgakov.

في اليابان أيضاً تُعتبر مسرحيات الفودفيل والمُنوعات والاستعراض* من أكثر أشكال التسلية ذِكرًا في يومنا هذا لأنها تتمسك مع ذوق الغالبية المُطلقة من اليابانيين في عصر السرعة.

في العالم العربي يُعتبر المصري عزيز عيد (1883-1942) مؤسس الفودفيل المصرية، وقد تأثر بالفودفيل الفرنسية وحول نصوصها إلى العربية المُطعّمة بالفرنسية، ونقل تقاليدها إلى نجيب الريحاني (1891-1949) الذس قدّم عروضها في مسرح رمسيس. ومن أهم مُمثلات الفودفيل في مصر أيضاً روز اليوسف وفاطمة رشدي وزينب صدقي، وأشهر المسرحيات «خللي بالك من إميلى» التي تمّ إعدادها عن مسرحية جورج فودو.

انظر: البولفار (مسرح-)، المُنوعات (عروض-).

■ الفولكلوريّ (المسرح-)

Folk theatre Théâtre Folklorique

كلمة فولكلور منحوتة من الكلمتين الإنجليزيتين Folk بمعنى شُعب، Lore بمعنى عِلْم التقاليد والمُعتقدات. تَوَمَّع المعنى فيما بعد وصارت كلمة فولكلور تعني التقاليد والأساطير والأغاني والرَّقصات التي تُشكِّل التراث الشعبي في منطقة مُحددة.

تكمُن أصول المسرح والرَّقصات التي تُشكِّل التراث الشعبي في منطقة مُحددة.

تكمُن أصول المسرح الفولكلوري في الطقوس الدينية والزراعية التي كانت تُمارَس في المجتمعات القديمة وتُربط بنبوة الطبيعة والحياة

المُروض بموكب ساخر وبرقصات تُدعى إليها النساء، ولذلك أفرزت هذه الاحتفالات فيما بعد عروض الأفعنة* التي كانت تُقدَّم في البلاط في إنجلترا. انظر: الكرنفال، الأفعنة (عرض-).

ق

الْجَمْعُ فِي كِتَاب «فَنِّ الشُّعْرِ» الَّذِي أَصْدَرَهُ عام ١٦٣٩. وقد أضاف الكلاسيكيون الفرنسيون هذه القاعدة إلى بَقِيَّةِ القواعد المسرحية فصارت جزءًا من الأعراف المسرحية وأخذت تمنح أخلاقًا وإيديولوجيًا ارتبط بدوق جمهور البلاط الأرستقراطي تحديدًا وطبيعته في تلك الفترة. أثرت هذه القاعدة على الكتابة الدرامية ككل لأنها صارت تتعلّق بالأسلوب وبنوعية المواضيع وطريقة المعالجة وبكيفية تقديم المشاهد على الخشبة. وبالتالي كان لقاعدة حُسن اللَّيَاقَةِ تأثيرها على تصوير الواقع في المسرح. علما بأنّ الواقع قد طُوِّعَ بحيث يتلاءم مع العادات والتقاليد في تلك الفترة، وهذا ما رُبط بين قاعدة حُسن اللَّيَاقَةِ وبين قاعدة مُشابهَةِ الحقيقة لدى الكلاسيكيين، حيث كانت الأولوية تُعطى لتطابق مضمون المسرحية مع منطوق الجمهور وذوقه، والابتعاد عن كلِّ ما يُخدش حيّاه أو يُثير استهجانًا لديه. من هذا المنطلق فإنّ تصوير المعارك الدامية على الخشبة والمُشاهد الجنسية والعنيفة والمُبالغة التي كانت جزءًا أساسيًا من جماليّة الباروك في إنجلترا وإسبانيا وفرنسا في بداية القرن السابع عشر رُفِضت في فرنسا مع سيادة الكلاسيكية باسم حُسن اللَّيَاقَةِ، وانعكس ذلك على الكتابة. ففي مسرحية «هوراس» للفرنسيّ بيير كورنيي P. Corneille (١٦٠٦-١٦٨٤) يقوم البطل هوراس بظنن أخته كاميل في الكواليس، فلا يرى المُتعرِّج مشهد الموت

■ قَاعِدَةُ حُسْنِ اللَّيَاقَةِ

Decorum

Bien-séance

حُسن اللَّيَاقَةِ قاعدة أساسية في جماليّات الكلاسيكية الفرنسية لها بُعد اجتماعي وفنّي في نفس الوقت. فهي تتعلّق بمدى مُطابقة ما يُصوّر في العمل الفنّي مع الأعراف السلوكية العامة، ويمدّ ملاءمة عمل ما (على صعيد الأسلوب والمضمون) لذوق الجمهور. وبشكل عام يُعتبر مفهوم اللَّيَاقَةِ من العوامل التي تُربط إنتاج عمل ما بالتلقي.

وَرَدَ مفهوم اللَّيَاقَةِ في كتاب «فَنِّ المَخْطَاطَةِ» عند أرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢ ق.م) حيث قال: «اللَّيَاقَةُ هي حُسنُ التناشُ والتناشُب بين الأشياء. ويجب ألا تنطَبِقَ على أعمال الناس وحَسْب، بل على الكلام والتخاطُب بين البشر أيضًا. وهذا هو المعنى الذي حمّله مفهوم اللَّيَاقَةِ في نظريّات النقد الأدبيّ منذ القرن السادس عشر حيث انصبّ على الأسلوب. وقد انزلتْ هذا المعنى لاحقًا من الأسلوب إلى المضمون.

في القرن السابع عشر، اعتُبر الكلاسيكيون مفهوم حُسن اللَّيَاقَةِ قاعدة مُتعدّدة الجوانب تتعلّق ببنية العمل وأسلوبه وتجرى الأحداث فيه وتتصرّفات الشخصيات، كما اعتبروا أنّ له علاقة وثيقة بصفة الاعتدال والعقلانية ومُشابهة الحقيقة التي تُشكّل جوهر الكلاسيكية. ولذلك فقد تحدّث المُنظر الفرنسي لا ميناردير La Mesnardière عن قواعد حُسن اللَّيَاقَةِ بصيغة

المسرحي بحيث يتوافق مع أعراف الجمهور الجديد وعاداته الاجتماعية، وهذا ما يظهر بشكل واضح في عملية الإعداد* التي قام بها المسرحيون العرب في النصف الأول من القرن العشرين حين أعدوا نصوص الميلودراما* والفودفيل* التي استقوها من المسرح الغربي. كذلك يُشكّل مفهوم حُسن اللياقة أحد المعايير التي تؤخذ بعين الاعتبار لدى إنتاج الأفلام السينمائية والدrama التلفزيونية* لأشاع شريحة جمهور المُتفرجين وتنوع أدواقهم، ويتم ذلك انطلاقاً من الرغبة في تحقيق انتشار واسع لهذه الأعمال. مع ذلك تظلّ الأمور نسبية ممّا يستدعي أحياناً حذف مشاهد مُعيّنة في بعض البلدان، وهذا ما يُعبّر عنه اليوم بصيغة الرقابة.

في المسرح الغربي المُعاصر، صارت هناك نزعة مقصودة لكسر مفهوم حُسن اللياقة وتحدّش حياة الجمهور، وذلك ضمن التوجّه لفصح المفاهيم الأخلاقية التقليدية، وهذا ما نجده في كثير من المسرحيات الأمريكية التي قُدّمت في نيويورك في السّينات مثل مسرحية «هير» و«أره كالكونا». في حالات أخرى كان خرق قاعدة حُسن اللياقة يتمّ من منطلق الرغبة في زعزعة قناعات الجمهور وعاداته الجمالية. ففي «أوبرا القروش الأربعة» للالماني برتولت بريشت B. Brecht (١٩٥٦-١٩٨٨) يوجد خرق لكلّ أعراف الأوبرا الجمالية وسخرية منها، ممّا يُحدث صدمة لدى الجمهور الذي تعود صورة مُغايرة لهذا النوع من العروض.

انظر: القواعد المسرحية، مُشابهة الحقيقة (قاعدة-).

الثوثر، خلاقاً لما يحدث في كافّة مسرحيات الإنجليزي وليم شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦) المليئة بمشاهد القتل والتعذيب على الخشبة. وقد كان السُرّد* أحد الوسائل التي يلجأ إليها الكاتب لوصف مشاهد العنف التي لا بدّ منها لإثارة الخوف والشّفقة، لكنّها يُمكن أن تُخدش ذوق الجمهور لو قُدّمت على الخشبة، وهذا ما يُبرّر رواية تيرامين لمقتل هيويليس في مسرحية «فيلدا» للكاتب الفرنسي جان راسين J. Racine (١٦٣٩-١٦٩٩).

أثرت هذه القاعدة كذلك على تكوين الشخصيات في المسرحيات ودورها في الأحداث. ففي التراجيديات الكلاسيكية الفرنسية، طُوّعت صورة الشخصيات المأخوذة من الميثولوجيا والتاريخ، وعلى الأخصّ الملوك، بحيث تتطابق مع الصورة السائدة للملك في القرن السابع عشر، ومع صورة البطل* الكلاسيكي بشكل عامّ. من هذا المنطلق يُفسّر التعديل الذي أجراه راسين على مجرى الأحداث في مسرحية «فيلدا» التي استوحاها من المسرح القديم. فالرّواية في مسرحيته تُصنّف عن الرّواية أونون وليس عن الملكة فيلدا لأنّ البطل لا يجوز أن يرتكب فعلاً وضيعاً.

مع تطوّر المسرح فيما بعد، لم يعد حُسن اللياقة قاعدة صارمة، كما أنّ الأمور التي تطالها تغيّرت بتغيّر الذائقة العامة. فجمهور الميلودراما* مثلاً في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر كان يُحبّد مشاهد العنف، لكنّه لا يتقبّل مشاهد الرّقي، وهذا يبيّن أنّ مفهوم اللياقة هو مفهوم نسبي وليس قاعدة مطلقة.

ضمن هذا المنطق، يتطلّب تقديم عمل مسرحي لجمهور مُختلف عن الجمهور* الذي كُتب له أصلاً إدخال تعديلات على النصّ

■ القراءة

Reading

Lecture

مفهوم القراءة مفهوم حديث نسبياً ظهر مع الدراسات السميولوجية (وخاصة دراسات الباحث الفرنسي رولان بارت R Barthes) التي اعتبرت المادة المطروحة للدراسة مهما كانت طبيعتها، سمعية وبصرية أو لغوية، نصاً يتكوّن من مجموعة علامات. وعملية تفكيك هذه العلامات هي عملية القراءة.

يُعتبر مفهوم القراءة نقلة نوعية في التعامل مع المسرح لأنه أدّى إلى التحول الجوهرى من المفهوم التقليدي للقدّم المسرحي كتوصيف ومطابقة مع معايير، إلى البحث في مكونات العمل مهما كان نوعه، وتفسيره أو تأويله من خلال ربط عناصره المكوّنة ببعضها. والمساهمة الجديدة التي قلّعتها هذه النظرة تكمن في أنها تعتبر قراءة العمل عملية تفكيك للكتابة* من خلال دراسة علاقة الدالّ *Signifiant* بالمدلول *Signifié* في العلامة، ومن ثمّ ربط العلامات بمنظومات دلالية تُشكّل المحاور الأساسية للمعنى.

وقراءة المسرح تُشمل قراءة النصّ وقراءة العرض، كما تُشمل قراءة علاقة النصّ بالعرض. وقراءة النصّ هي عملية تحليلية تأخذ بعين الاعتبار البنية العميقة والبنية السطحية للنصّ وتربط بينهما. ودراسة البنية العميقة تعتمد على أدوات منهجية مُستخلّدة من الدراسات اللغوية والدراسات البنيوية المطبّقة على السرد* (انظر البنيوية والمسرح). وهي تأخذ بعين الاعتبار البناء الدرامي للحكاية* وتطوّر الصراع* وشكل توضيح هذه البنية الدرامية في الفضاء* المسرحي. أي إنّها تقتضي أيضاً ما هو نواة العرض في النصّ من خلال تحليل علامات

النصّ.

وتشمل القراءة أيضاً قراءة العرض على اعتبار أنّ العرض هو نصّ جديد من طبيعة مُختلفة، ويكون هو الآخر مفتوحاً لاحتمالات التفسير والتأويل* من قِبَل المتلقّي (انظر استقبال). وهذه العملية تتمّ أثناء المُشاهدة وتُستكمل بعدها، وتقوم على تقصي المعنى الذي يتشكّل في العرض من علاقة العلامات ببعضها (علامات سمعية وبصرية ولغوية: إضاءة وحركة ونظم ألوان الخ).

كذلك يُمكن أن تُشمل قراءة المسرح عملية الانتقال من النصّ إلى العرض، وفي هذه الحالة يتمّ الحديث عن القراءة الدراماتورية* التي تقوم على تقصي العلامات الموجودة في النصّ، وما يُمكن أن تؤوّل إليه في العرض من خلال التحولات التي تطرأ عليها، أي إنّها تأخذ بعين الاعتبار الخصوصية المسرحية*.

القراءة والتأويل:

تقوم الكتابة المسرحية على نوع من الاقتصاديّة في العلامات على اعتبار أنّ النصّ المسرحي، مهما اكتمل، يبقى مائة أوليّة تُستكمل في العرض من خلال تجسيد العناصر الموجودة فيه. وبالتالي فإنّ المعنى في النصّ المسرحي يظلّ مفتوحاً لاحتمالات مُتعدّدة. وعملية البحث عن المعنى هي عملية يقوم بها القارئ العاديّ والقائم على العمل (مُخرج، مُمثل الخ) بشكل واع أو بشكل عفويّ.

وعملية القراءة بهذا المنظور يُمكن أن تذهب إلى ما هو أبعد من عملية البحث عن المعنى لأنّها يُمكن أن تُصِل إلى حدّ التأويل الذي هو أساس القراءة الخاصة لعمل ما. وقراءة القائم على العمل تكون مُختلفة عن قراءة القارئ

كان يُؤدِّي عِدَّة أدوار بتبديل الأتعة. من جانب آخر فإن الكلمة المُستعملة للدلالة على الشخصية المسرحية Personnage لها نفس الأصل اللغوي، ممَّا يدلُّ على الدور الذي لَبِه القناع في تكوين الشخصية المسرحية لاحقاً (انظر الشخصية).

يُمكن أن يكون القناع في المسرح قطعة مُستقلة توضع على الوجه فتُخفيه كما في المسرح اليوناني القديم ومسرح النوايا، أو يكون نوعاً من الماكياج الكيفي يوضع على الوجه فيُعطيهِ معالم جديدة كما في المسرح الصيني. والقناع على نوعين، إذ يمكن أن يكون نصفياً ممَّا يسمح بالتعبير ببعض قسَمات الوجه، أو يكون قناعاً كاملاً يلغي التعبير بالوجه نهائياً ويبرز حركة الجسد.

يُعود استخدام القناع إلى التقاليد الدينية المُعروفة في القِدَم في كلِّ الحضارات القديمة حيث كان وسيلة للتماهي مع الآلهة أو استحضار قوى غيبية من خلال تقليد هيتها المُتخيَّلة. وقد حافظ القناع في المسرح على جوهر وظفته الطقسية هذه لأنه الأداة التي تسمح بإخفاء المُمثل وراء الشخصية التي يؤدِّيها.

فقد القناع مع مرور الزمن جزءاً من طابعه الديني، وصار أداة تتكرَّر في الاحتفالات الشعبية وخاصة في الكرنفالات فتحوَّل دوره من الاستحضار والتماهي عبر المُحاكاة إلى نوع من المُحاكاة التهكمية التي تُعبِّر عن موقف جديد تُجاه المقدَّس.

القناع في المسرح:

يُعتبر المُمثل اليوناني Thespis (٥٢٥-٤٥٦ ق.م) أول من لجأ إلى التكرَّر في العَرَض عن طريق تلطُّيح وجهه بالسواد، ومن

العادي لأنَّ القائم على العمل يُقدِّم نتيجة التأويل كتابته الجديدة للعمل. وهذا ما يجعل من نصِّ العَرَض نصّاً جديداً يَخِلِف عن النصِّ الأساسي.

من هذا المُنتلق يُمكن أن تكون القراءة أداة عمل تسمح للمُخرج والمُمثل ولكافة القائمين على تحضير العمل المسرحي أن يتوصلوا لتحديد النظم الدلالية التي يجب اعتمادها في العَرَض. من جهة أخرى يمكن أن نعتبر أنَّ للمُخرج قراءته الخاصة والجديدة التي يَبنِيها خلال استقباله للعَرَض المسرحي عبر تفكيكه للنظم الدلالية، وهذا ما يجعل القراءة عملية مفتوحة وخاصة للتأويل وترتبط بالتداعيات الخاصة لكلِّ مَنْ يقوم بها وللخلفية المعرفية التي لديه. انظر: الكتابة، الاستقبال، التأويل.

■ القناع

Mask

Masque

كلمة قناع في اللغة العربية مأخوذة من فعل قَنَعَ بمعنى غَشَى وغَطَى أي ألبس.

أما كلمة Masque وMask فتتحدَّر من الإِيطالية Maschera التي تعني أسود، وقد تكون مُتأثِّية عن اللاتينية المُتأثِّرة Mascha التي تعني الساحرة، ولذلك علاقة بعادة تلطُّيح الوجه باللون الأسود في طقوس السحر. أمَّا القناع المُستعمل في التراجيديات فكان يُطلَق عليه باللاتينية اسم Persona، وهي كلمة مأخوذة عن التعبير اليوناني Pros-opon الذي يعني ما يُواجه الوجه، والصورة التي يُعطِيها الإنسان عن نفسه للآخرين، ومنها أتت الكلمة اليونانية Prosopon التي كانت تُستخدم للدلالة على الوجه والقناع، وعلى الدور الذي يلعبه المُمثل في التراجيديات حين يَضَع القناع الخاصَّ به، خاصة وأنَّ المُمثل

علاقة هذه الأنواع بالاحتفالات الرثيفية التي تتحلل منها.

في المسرح الروماني استُخدمت الأقنعة في كافة الأشكال المسرحية* (التراجيديا والكوميديا وعروض الإيماء*) وكانت استمراراً للأقنعة المسرحية اليونانية التي سبقتها مع تأثيرات إتروسكية محلية. كما أنَّ بعض الأقنعة كانت تُمثل شخصيات تاريخية. وقد كان القناع الروماني قُبعة تغطي الرأس بأكمله أو قناعاً نصفياً يغطي العينين والأنف فقط.

اعتباراً من القرون الوسطى في أوروبا، وجدت تقاليد الأقنعة الرومانية واليونانية استمراراً في أشكال العروض الشعبية والاحتفالات الكرنفالية، وعلى الأخص في العروض التي كانت تُقام ضمن الاحتفالات الزهرية في إنجلترا ويُطلق عليها اسم مسرحيات التنكر الساخر *Mummers play* (انظر فولكلوري - مسرح)، وفي عروض الأقنعة* التي تطوّرت في البلاط الإنجليزي، وفي العروض التنكرية التي كان يُطلق عليها اسم الليالي الإيطالية *Italian night scenes*. من أكثر هذه الأشكال تكاملاً عروض الكوميديا ديلارته في إيطاليا حيث كانت كل شخصية من شخصيات الخدم تضع قناعاً نصفياً مضحكاً للدرجة الرعب مما يُذكر بالآصول الكرنفالية لهذه الأقنعة.

غاب القناع عن المسرح مع انحسار أشكال الفرجة* الشعبية، ومع تطوّر النزعة الواقعية في المسرح. وعندما عاد للظهور في القرن العشرين، صار يُستخدَم كخيار واعٍ:

- استُخدم القناع لإبراز الأداء الحوكمي ضمن زفة الفعل على الأداء* الواقعي الذي يعتمد على التعبير بقرّسات الوجه. كذلك استُخدم كنوع من الإرجاع إلى أشكال مسرحية مُستمدّة

بَعْدَهُ قام الكاتب أسخيلوس Eschyle (٥٢٥-٤٥٦ ق.م) بإدخال القناع لأول مرة في مسرحيته «ربّات الانتقام».

ولقد كان القناع في التراجيديا اليونانية يُعطي صورة نموذجية وموحدة للوجه الإنساني، ثم دخل الطابع الواقعي على الأقنعة اعتباراً من القرن الثالث قبل الميلاد، فصارت قسّمانها مُعبّرة ومُفترّدة ممّا سمح بالتمييز بين الأدوار وأدّى إلى ظهور أقنعة مُنقّطة يُعرّف عليها الجمهور* مباشرة. وقد استمرّ تقليد ارتباط الدور بقناع مُحدّد في الكوميديا ديلارته* حيث كانت تُطلق على الشخصيات النمطية* اسم الأقنعة.

من جهة أخرى كانت للقناع وظيفة عملية، ففي المكان* المسرحي الضخم الذي كانت تُقدّم فيه التراجيديا اليونانية، لعب القناع وظيفة مُكبّر الصوت يُسمح للمُفترّجين في الصفوف الأخيرة أن يُتابعوا النصّ بسهولة، كما أنّه كان يُسمح بتكبير حجم الرأس (مثلما تُكبر الحشوات حجم الجسد، وتزيد طوّل القباقيب المُرتفعة Cothurnes)، وبذلك يُمكن أن يتناسب حجم الشخصيات مع كِبَر حجم المسرح فتُصبح مرئية بشكل واضح.

من الملاحظ أيضًا أنَّ استخدام الأقنعة في المسرح اليوناني كان يقتصر على الشخصية الأساسية* *Protagoniste* في حين أنَّ الجوقة* كانت بدون أقنعة لأنّها تنتمي إلى زمن المُفترّج وتُمثل حاضر المدينة.

استُخدمت الأقنعة أيضًا في الكوميديا* اليونانية حيث غلب عليها الطابع الكاريكاتوري، وفي الدراما الساتيرية *Drame satyrique* حيث كانت أقنعة هجين تجمع بين الشكل الإنساني والحيواني، وبذلك كانت العنصر الذي يُوّز

الوجه في تعبير مُعَيَّن مِمَّا يُعْطِي لِلْمُثَلِّ شَكْلَ الدُّمِيَّةِ. وتُعتبر عُروض فرقة البريد أُنْد بَابِيت Bread and Puppet الأميركية الحالة القُصُوى في استخدام الأقنعة التي تُشَمِّل أجساد الدُّمِيَّة القملاقة بأكملها.

- كذلك اسْتُخْدِم القِنَاع الحَيَادِيّ *Masque neutre* كجزء من التدريبات الضَّرُورية في إعداد المُمثِّل لإعطاء الحركة* حَيَرًا أساسيًا، ولإلغاء التعبير بالوجه، مِمَّا يَسْمَح بتركيز داخلي أكبر.

- يَغِيب القِنَاع في المسرح الشرقي* التقليديّ فيما عدا حالات نادرة (انظر النو والكيوغن)، ويُسْتَعاض عنه بمكياج كثيف يُحوِّل الوجه بأكمله إلى ما يُشَبِّه القِنَاع، وتُشكِّل ألوانه جزءًا أساسيًا من رِوَاظ التَّعْرُض (انظر أوبرا بكين). انظر: الماكياج.

■ القَوَاعِد المَسْرَحيَّة Rules

Les Règles

كلمة *Règles* و *Rules* مُشْتَقَّة من اللاتينية *Regula* التي تُعْنِي العصا المُسْتَقِيمة والبُسْطَرَّة واليُقْيَاس.

القواعد في عِلْم الجمال* هي مجموعة مبادئ تُتَعَلَّق بصياغة العمل الفنِّي يُفْتَرَض الخضوع لها ولا يُمكن تَجَاهُلُهَا حتَّى في حال الرغبة في خرقها. هذه المبادئ تُشَتَّد عادة من نَمُودَج يُحتَضَى لِأَنَّهُ يُعتبر مثالًا، وتُشكِّل مَعَايير تَقْيِيْمِيَّة تُحدِّد جُودَةَ الأَعْمَال التي تُؤَلَّف لاحقًا. تَلْعَب القواعد دورًا هامًا في مرحلة إنتاج العمل الفنِّي حيث تُنَحْكَم بالشكل والمضمون، وتقبَّلها المُتلقِّي كعَرَف (انظر الأعراف المسرحية).

في المسرح الغربي أخذ تعبير القواعد المسرحية معنى مُحدَّدًا مع الكلاسيكية*. فهو

من المسرح القديم والمسرح الشرقي* التقليديّ، ولإضفاء طابع احتفاليّ على المسرح، ولإبراز المَسْرَحَة* كما في بعض مسرحيات الفرنسيّ جان جينيه J. Genet (١٩١٠-١٩٨٦) وفي عُروض المُخْرِجَة الفرنسية آريان منوشكين A. Mnouchkine (١٩٣٩-) وعلى الأخصّ عرض «ثلاثيّة الأثريديون».

- من جهة أخرى كان استخدام القِنَاع أحد الوسائل التي لجأ إليها المسرحيون لتحقيق التفرُّيب* بهدف كَسْر عِلَاقَةِ التَمَثُّل* بين المُتفرِّج والشخصيّة، وكذلك للتمييز بين نوعيّة مُعيَّنة من الشخصيّات وَبَقِيَّة الشخصيّات. ففي عرض مسرحيّة «دائرة الطباشير القوقازية» للألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) في نَمُودَج العرض المُقَرَّح لها في مسرح البرلينز أنسامبل (انظر نموذج العرض)، كانت بعض الشخصيّات تَضَع مَكياجًا كَثيفًا يُشَبِّه القِنَاع مِمَّا يُعْطِيها طابَعًا مُصْطَنَعًا يَنْفِي إمكانيّة تطوُّرها، في حين كانت الشخصيّات الإيجابية بلا أقنعة.

- اهتمَّ بعض المسرحيين بالقِنَاع بشكل خاصّ. فقد اعتَبَر السويسريّ موريس ماترلينك M. Maeterlinck (١٨٦٢-١٩٤٩) والإنجليزيّ غوردون كرايغ G. Craig (١٨٧٢-١٩٦٦) أنَّ القِنَاع ليس مُجرَّد غِلَالَة تُخْفِي، وإنّما هو وسيلة أساسية لطرح البُعد الرمزيّ للمسرح وللَعِلَاقَةِ بين الموت والحياة.

كذلك اسْتُخْدِم البولونيّان جيرزي غروتوفسكي J. Grotowski (١٩٣٣-) وتادوز كانتور T. Kantor (١٩١٥-١٩٩٠) مبدأ القِنَاع لتحقيق الأسلية* وإضفاء طابع مُصْطَنَع على الشخصيّة، وذلك عن طريق تجسيد عُضَلَات

من أهم هذه القواعد قاعدة الوَحَدَات الثلاث*، وهي وَحدة الفعل وَحدة المكان وَحدة الزمان، وقاعدة مُشَابَهَة الحقيقة*، وقاعدة حُسْن اللَّيَاقَة*. ومع أنَّ هذه القواعد حَدَّدَت شكل الكتابة، إلَّا أنَّها اِرْتَبَطَت أيضًا بالأعراف الاجتماعية والجمالية السائدة. فقاعدة حُسْن اللَّيَاقَة ومُشَابَهَة الحقيقة قاعدتان نسيبتان لهما علاقة بالأعراف الإيديولوجية والاجتماعية في زمن مُحدَّد. وقد أشارت الدِّراسات الحديثة في القرن العشرين إلى التوازي بين تطوُّر المجتمع وتطوُّر القواعد والأعراف المسرحية. فغالبًا ما يكون كَسْر القواعد تعبيرًا عن الرغبة في تطوير المسرح، وفي نفس الوقت مؤشِّرًا للتغير في تركيبة المجتمع الذي يَتَوَجَّه له المسرح، وفي تطوُّر الذوق السائد.

من ناحية أخرى، بَيَّنَّت الدِّراسات التي انصبَّت على الدراماتورجية الكلاسيكية، وأهمُّها دراسة الفرنسي جاك شيرير J. Scherer، كيف أنَّ بعض هذه القواعد ترتبط من الناحية البُنيوية بالبنية الخارجية أو السطحية للنصِّ ومثل وَحدة المكان، وبعضها بالبنية الداخلية أو العميقة أو جوهر الكتابة ومثل وَحدة الزمان وعلاقتها ببساطة الحدث أو تعقيدِه وترايُّط أطرافه (انظر البُنيوية والمسرح، الدراماتورجية).

انظر: فنُّ الشَّعر، الوَحَدَات الثَّلَاث (قاعدة-)، قاعدة حُسْن اللَّيَاقَة، مُشَابَهَة الحقيقة، الروامز، الأعراف المسرحية.

■ القَوِّمِي (المَسْرَح-) National theatre

Théâtre national

المَسْرَح القَوِّمِي تسمية تُطلَق على مؤسسة مسرحية تُخضع في كثير من الأحيان لإشراف الدولة التي تُؤمِّلها وتنفِّع أجور العاملين فيها،

يُرجَع إلى مجموعة المعايير التي كَتَبَهَا نصوص فنُّ الشَّعر* التي وضعها أفلاطون Platon (٤٢٧-٣٨٤ ق.م) وأرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢ ق.م) وهوراس Horace (٦٥ ق.م-٨ م) وشيشرون Ciceron (١٠٦-٤٣ ق.م)، وتَمَلَّق بُنية العمل المسرحي وشكله وطريقة عَرْضه على الخشبة. من هذه المعايير مبدأ الفصل بين الأجناس والأنواع، ومنها تلك التي تُحدِّد نوعية الشخصيات في كلِّ نوع من الأنواع* المسرحية، ونوعية الخاتمة*، ونوعية المواضيع المطروحة.

اعتُبرت هذه المعايير نموذجًا يُحتذى في القرن السادس عشر مع تطوُّر المذهب الإنساني الذي دعا إلى تقليد القدماء والاستيحاء من أعمالهم. ثُمَّ تحوَّلَت إلى قواعد مُلزِمة اعتبارًا من ١٦٤٠ مع المُتَظَرِّين أمثال سكاليفر Scaliger (١٤٨٤-١٨٥٨) وبوالو Boileau (١٦٣٦-١٧١١) والأب دوبينيك D'Aubignac (١٦٠٤-١٦٧٦) وغيرهم.

ظَلَّت هذه القواعد مائدة في المسرح الغربي حتَّى القرن التاسع عشر وتَحَكَّمت بكتابة المسرح. وقد كانت مُلزِمة في فرنسا وإيطاليا في حين أنَّها لم تُطَبَّق بنفس الطريقة في بلدان أخرى مثل إنجلترا وألمانيا وإسبانيا. جدير بالذكر أنَّ الحَدَّاثَة قامت منذ القرن الثامن عشر على خَرْق القناعات الثابتة تحت شِعار فتح المَجال أمام حُرِّيَة الإبداع بعيدًا عن القواعد. ولذلك ثار الجَدَل حول أُمِّيَّة القواعد في الفنِّ والأدب: فقد اعتبر بعض النقاد أنَّها تُشكِّل إطارًا عامًّا يُنظَّم الإبداع دون أن يَحُدَّ من حُرِّيَة المُبدِع، في حين رأى بعضهم الآخر أنَّها مِيتَة وليست مُفيدة لأنها تُحوِّل الفنَّ إلى روتين، وهذا ما نُجده في كتابات الفرنسي دوزيد ديدرو D. Diderot (١٧١٣-١٧٨٤).

الروسي، بقرار من الأمبراطورة إليزابيث عام ١٧٥٦. وبعد الثورة البولشفية صارت أغلب المسارح مسرح دولة (٦٤٠ مسرح دولة في كل الاتحاد السوفيتي منها ٤٥ فقط في موسكو)، ورُبطت بالمنظمات والفعاليات الشعبية والسياسية.

في إنجلترا، طرح مشروع تأسيس مسرح قومي على البرلمان قبيل الحرب العالمية الأولى، وتأخر تصديق المشروع إلى عام ١٩٤٩، ثم تشكلت أول فرقة قومية بإدارة الممثل لورنس أوليفيه L. Olivier (١٩٠٧-١٩٨٩) عام ١٩٦٣ في مسرح أولدثيك. بالمقابل ظهرت في إنجلترا مسارح تُموّلها الدولة منها فرقة شكسبير الملكية التي تُعتبر من مسارح البريتوار.

في فرنسا، ومع التوجّه لخلق مسرح خاصّ بالشعب يختلف جذرياً عن مسرح الكوميديّ فرانسيز، تمّ تأسيس المسرح القومي الشعبي TNP في مدينة باريس عام ١٩٢٠. كذلك فإنّ الرغبة في تحقيق اللامركزية الثقافية كانت وراء إنشاء مسارح قومية في المحافظات منها المسرح القومي لمدينة ستراسبورغ، بالإضافة إلى المسارح التابعة لبلديات الثقافة التي تُشرف عليها بلديات المدن في المحافظات.

في أمريكا، طرح مشروع المسرح الفيدرالي الذي عمل فيه مُخرجون هامون ودام من ١٩٣٥ حتى ١٩٣٩، وعنه انبثقت تجارب هامة منها مسرح التجربة الحية*. كما تُعتبر فرقة البريتوار التابعة لمركز لينكولن التي أدارها المُخرج إيليا كازان E. Kazan (١٩٠٩-) المراكز الأميركية للكوميدي فرانسيز، لكنها مرعان ما تحوّلت إلى مركز للموسيقى والرقص أكثر منه للمسرح. في العالم العربي، تُعتبر مصر أول دولة

ونّهية لها صالة أو صالات لتقديم عروضها فيها. نتيجة لذلك فإنّ السياسة الثقافية للمسرح القومية تختلف حسب سياسة الدولة وطبيعة النظام فيها.

تبنّى أغلب المسارح القومية خطة مسرحية مُحدّدة تتجلى في وضع ربرتوار* مدروس ومبرمج لموسم أو لعدة مواسم، لذلك يُطلق على هذا المسرح أحياناً تسمية مسرح البريتوار *Théâtre de répertoire*. في هذا المسرح يُمكن أن يقتصر إشراف الدولة على تقديم تمويل ماليّ لفرق لها طابع رسمي دون أن تكون بالضرورة مسرحاً قومياً، وذلك تبعاً للسياسة الثقافية في كلّ دولة على حدة.

أقدم شكل من أشكال إشراف الدولة على المسارح يعود إلى الحضارة اليونانية، وبالتحديد فترة تشكل المدينة الديمقراطية، حيث كانت المسابقات التراجيدية تخضع لإشراف هيئة تُعنيها المدينة، وحيث كان المسرح وسيلة لتربية المواطن.

يُعتبر مسرح الكوميديّ فرانسيز الذي تأسس في فرنسا عام ١٦٤٠ في فترة الحكم الملكيّ المطلق أول شكل من أشكال المسارح القومية، وهو يُعتبر اليوم من مسارح البريتوار.

في القرن الثامن عشر، تشكلت مسارح قومية في المُدن الكبرى في ألمانيا تحت إشراف الأمراء والملوك بغياب الدولة الموحّدة، وكان هذا بداية التوجّه القوميّ في المسرح الألمانيّ. ومن أهم أسباب ظهور هذا التوجّه القوميّ رفض تبني التقاليد المسرحية الغريبة، وخاصة تلك التي أفرزتها القواعد المسرحية التي فرضتها الكلاسيكية في إيطاليا وفرنسا، والرغبة في الحفاظ على الطابع المحليّ للمسرح.

في روسيا القيصرية، تُشكل المسرح

في هذه الدول دوره في انتقال عدد كبير من العاملين في الفرق الخاصة إلى الفرقة التابعة للدولة حيث ينال الفنانون صمانات ثابتة، وقد كان لذلك دوره في الحد من ظاهرة تشكيل الفرق الخاصة التي نشطت وتكاثرت في الأربعينات والخمسينات، وفي حصر النشاط المسرحي الهام بالمسرح القومي.

في دول شمال أفريقيا توجد صيغ متنوعة لإشراف الدولة على المسارح. فهناك المسارح التي تخضع لإشراف الدولة تمامًا وبثل «المسرح الوطني» في الجزائر و «المسرح الوطني» في تونس و«المسرح الوطني» في الرباط، وهناك المسارح التي تحظى بدعم الدولة العالي وبثل المسارح الجهوية ومسارح الأقاليم التي تحوّل أسماء المدن التي تعمل فيها. أما لبنان فلم يعرف سوى الفرق الخاصة.

تُشرف على المسرح وتقدّم الدعم المالي له. فقد تأسست فرقة تتبع للدولة هي اتحاد الممثلين عام ١٩٣٤. وفي عام ١٩٣٥ تأسست الفرقة القومية التي عُيّن عزيز عيد (١٨٨٣-١٩٤٢) مُخرجًا فيها. كما تأسست معها مجموعة من مسارح الريتوار التي تُشرف عليها الدولة وتُعيّن المندراء فيها. في بقية الدول العربية كان يجب انتظار الستينات من هذا القرن لتبرز ظاهرة المسارح القومية. ففي سورية تأسس المسرح القومي عام ١٩٦١ وفي العراق تأسست المؤسسة العامة للسينما والمسرح عام ١٩٦٠ وقُدّمت الدعم للفرق الصغيرة، ثم انبثق المسرح القومي العراقي عام ١٩٦٨ عن فرقة المخرج يوسف العاني (١٩٢٧-). في الأردن تُعتبر فرقة «أسرة المسرح الأردني» التي تأسست عام ١٩٦٥ الفرقة القومية الأردنية. كان لتأسيس المسارح القومية

ك

■ الكاباريه

Cabaret

Cabaret

انظر: عَرْض المُنْرَعات.

■ الكابوكي

Kabuki

Kabuki

تسمية مأخوذة من الفعل الياباني *Kabuku* الذي يعني التلوي وفقدان التوازن.

ومسرح الكابوكي جزء من المسرح الشرقي* التقليدي يتدرج ضمن إطار المسرح الجنائي* لأنه يشتمل على البناء والرقص.

يعود الكابوكي في أصوله إلى القرن السادس عشر، وقد تطوّر وأخذ شكله النهائي في زمن صعود طبقة التجار، فكان المُمبّر عن تطلّعات هذه الطبقة في صيراعها مع النظام الإقطاعي ومع طبقة الفُرسان. من هذا المنطلق يقف الكابوكي الذي يُعتبر مسرحاً شعبيّاً على طرف التقيض من مسرح النُو* الذي ارتبط بتقاليد الفُرسان الساموراي وبفلسفة الزن القائمة على التركيز والانضباط وتجاوز الذات.

استمد فنُّ الكابوكي عناصره من أشكال مسرحية أقدم منه مثل الساروغاكو *Sarugaku*، وهو نوع من العروض الشعبية البدائية، ومن مسرح النو الذي يُعتبر مسرح النخبة، ومن الكيوغن*، وهو نوع من الفواصل* المُضحكة يتخلّل عَرْض النو، ومن عُرُوض اللُهي* ومنها البونراكو* الذي استعار منه الكابوكي الكثير من

الثقافات كوجود راو وموسقيّين يُرافقون العَرْض، بالإضافة إلى شكل الأداء* المُستمدّ من اللُهي ويُسَمّى آراغوتو *Aragoto* ويعني الأداء الحثيث الفجّ.

في البدايات كان الكابوكي عَرْض مُنوعات تُشكّل الرقصات العنصر الأساسي فيه. وكانت النساء تُؤدّي هذه الرقصات في الأحياء الشعبية التي تُخالطها الطبقات الدنيا. عندما تمّ منع هذا النوع من العروض لاحقاً، اختفى العنصر النسائي وصار المُمثّلون الرجال يقومون بأدوار النساء. كذلك طرأ تحوّل على الكابوكي الذي احتفظ ببُنيته كعَرْض مُنوعات* لكنه اكتسب بالإضافة إلى ذلك طابعاً درامياً لأنه صار يستند إلى نصوص لها طابع واقعي، وذلك بتأثير من اشتراك عدد كبير من مُمثلي الكيوغن فيه.

تطرح هذه النصوص مواضيع تاريخية تتعلّق بالحروب، أو اجتماعية مُستمدّة من حياة الناس. وغالباً ما تستند هذه النصوص إلى حبكة* عاطفية مُشوّقة لا تخلو من طابع المُثف، وتُجمع بين المأساوي* والمُضحك*. كذلك فإنّ الشخصيات تكون فيها شخصيات نمطية* لها علاقة بنوعية المواضيع المطروحة (شخصيات نسائية وخدم وأتباع).

يتألّف عَرْض الكابوكي من فقرات مُنوعة يُمكن تطوير أيّ منها لتُصبح مسرحية مُكاملة. وعلى الرغم من الطابع الواقعي الذي يميّز الجانب الدرامي في العَرْض، إلّا أنّه يحمل طابع

المؤسلب تُشكّل نظامًا دلاليًا يساهم في التعريف بالشخصيات الإيجابية والسلبية وطباعها وسميتها الاجتماعية.

تقوم علامات الغرض في الكابوكي بالإيحاء بالواقع بدلًا من تصويره لغنية طابع الأسلية عليها. وهي تستند في جوهرها على المبدأ الفلسفي الذي يجمع بين الثنائيات المتعارضة Dualisme. ولذلك نجد في عرض الكابوكي التجاور والتوازي بين زمن الضياء وزمن التعتمة، وبين فضاء الاحتفال وفضاء الحياة اليومية، وبين الأداء الحركي الخارجي (الأداء الآراغوتي) المستمد من الدُمي في البونراكو) والأداء الداخلي.

يُقدّم الأداء الآراغوتي في الكابوكي المراقصة على الأخص. ويلجأ إليه الممثل عندما يلعب أدوار الشخصيات المعارضة من فئة الأبطال وخصومهم من الأشرار، أي البطل والبطل المضاد *Contre Héros*، وهما في الحالتين شخصيات تتميز بالقوة والشجاعة، ولذلك فإن لها مأكياجًا خاصًا وشعرًا مستعارًا يجعل قامتها أكثر ارتفاعًا من بقية الشخصيات.

وبشكل عام فإن أداء الممثل في الكابوكي هو أداء مؤسلب فيه استعادة ليقنيات الممثلين الذي سبقوه لذلك لا يترك حيزًا للارتجال. وكلّ مهارة الممثل تكمن في قدرته على تقديم الدور بدقّة وإتقان.

وإعداد الممثل في فن الكابوكي يتطلب مرانًا طويلًا يبدأ من الطفولة، ويشمل تعلّم تقنية وضع الماكياج الذي يُنفّذه الممثل بنفسه. كما يشمل إتقان تقنيات الأدوار لأن الممثل يختص بأداء نفس الدور فترة طويلة، كما أنّ هناك ممثلين يختصون بتقديم أدوار النساء. وقد اشتهرت عائلات معينة بتقديم فن الكابوكي آبا

الأسلية لأن عناصره مُرمّزة بشكل كبير. من جانب آخر فإن الطابع الشهدي له أهمية كبيرة فيه بسبب الدور الذي يلعبه الديكور والماكياج والزّي المسرحي والألوان. كذلك فإن الموسيقى عنصر هام في الغرض، فهي تُرافق المونولوجات الطويلة وتُوحى بالجزء الدرامي للحداث.

كانت عروض الكابوكي تُقدّم في أمكنة مكشوفة ثم انتقلت إلى صالات واسعة يُحيط الجمهور بالخشبة فيها من جوانبها الثلاثة، وفيها فتحات أسفل الخشبة للجعل ولتصاعد الأبخرة التي تزيد من أهمية الطابع البصري للمشاهد. هناك جزء من الخشبة يمتد إلى مكان المُخرجين وهو عبارة عن ممرّين أحدهما ضيق والآخر عريض يُسميان ممرّ الزهور *Hanamichi* وتُستخدمان غالبًا لدخول شخصيات الأبطال. تطوّرت الخشبة فيما بعد وتمّ تجهيزها بقرص يدور على محور وتُسمّى بتفسير المشاهد في الغرض الواحد. في تطوّر لاحق، ومنذ القرن التاسع عشر، دخلت تقنيات جديدة ساهمت في تطوير الجعل، وصارت الإضاءة والتسجيلات الصوتية تُستخدم في تحقيق الإيهام. تُلعب الخشبة باستمرار قبل العروض، لذلك يضطر الممثل لاستخدام القيقاب أو الجوارب لكيلا يتزلق عليها. يرتدي الممثل الزّي المسرحي المُخصّص للكابوكي وهو الكيمونو الياباني ذو الأكمام العريضة. ولا يُستخدم القناع كما في مسرح النو، وإنما يضع مأكياجًا يكون بديلًا عنه. والماكياج في الكابوكي مُرمّز ومؤسلب تلعب الألوان فيه دورًا هامًا. وهو مُستمد من أفعنة النور ومن تماثيل الآلهة البوذية الملوّنة التي تُبرز تماثيل الوجه بشكل واضح من خلال الخطوط الملوّنة. والألوان في هذا الماكياج

عن جَدِّ ولفترة ١٧ جيلاً مُتتابعًا.

وعرض الكابوكي بروامزه وطبيعة مضمونه المُستمدَّ من الأساطير القديمة يُتطلَّب من المُتفرِّج معرفة بالتقاليد المسرحية وتاريخ اليابان لكي يُفكِّك روامز* الغرض ويُنِي المعنى. وفي حال كان المُتفرِّج غريبًا لا يعرف ذلك، تكون المُتمعة* لديه هي مُتمعة مُتأبعة الأداء وجمالية الغرض البصرية.

يتألف ريرتوار* الكابوكي من أكثر من ثلاثمائة مسرحية منها ثمانية عشرة مسرحية تُشكِّل الريرتوار الثابت ويعرفها المُتفرِّجون جيِّدًا. من أهمَّ الكُتَّاب الذين كتبوا نصوصًا للكابوكي تشيكاماتسو مونزايمون Chikamatsu Monzaemon (١٦٥٣-١٧٢٤) الذي ترك ما يقارب مائة وخمسين مسرحية للكابوكي.

حافظ الكابوكي وغيره من أنواع المسرح الشرقي التقليدي وثل النو والبونراكو على جوهره، ولم يطرأ عليه أيُّ تغيير، وظلَّ يُقدِّم في يومنا هذا كما هو كغرض مُتحتفي. وقد استمرَّ ذلك رغم ترُّجه لتطوير المسرح الياباني من خلال استعارة النموذج الأوروبي (وهذا هو المنحى الذي أطلق عليه اسم المسرح الجديد *Shingeki*). وقد عُرف المسرح الياباني منذ نهاية القرن التاسع عشر محاولات تجريبية لم تنجح تمامًا هدفًا لتطوير فنِّ الكابوكي من الداخل، وذلك ضمن حركة التوجُّه الجديد *Shimpa* الذي اعتُبر درسًا جديدًا بالنسبة للكابوكي الذي سُمِّي الدرس القديم.

اعتبارًا من الستينات والسبعينات، ومع الرغبة في المُحافظة على الطابع الياباني المحلي وتفسير المسرح الحديث، عادت عروض الكابوكي لتُشكِّل مصدر إلهام لمسرح الطليعة الياباني من جديد. وأهمَّ المُخرِجين في هذا

المجال سوزوكي تاداشي Suzuki Tadashi الذي قدَّم التراجيديا* اليونانية مُستخدماً أسلوب المسرح التقليدي.

استفادت السينما اليابانية من عروض الكابوكي خاصة وأن اثنين من أفضل مُخرِجي الكابوكي في مدينتي كيوتو وأوزاكا كانا من مؤسسي السينما اليابانية التي نشرت أفلام الكاراتيه الرائجة.

تأثَّر المسرح الأوروبي في انفتاحه على المسرح الشرقي التقليدي بنوعية العروض التي تحمِل عناصر المسرحية* مثل وجود الراوي والمُمثل اللذين يُقدِّمان المشهد بالسرِّد* والفعل معًا، وتغيير التناظر أمام المُشاهدين. كذلك تأثَّر المسرح الأوروبي بتقنية الأداء في المسرح الشرقي ومن ضمنه الكابوكي لأنها تقوم على الأسلبة وعلى ابتعاد المُمثل عن الدُّور الذي يُؤدِّيه، وهذا ما استفاد منه بريشت في صياغة نظريته عن التفرُّيب*.

في المسرح العربي، بدأ الاهتمام بالمسرح الشرقي بتأثير من اهتمام الغرب به، وقد استمدَّ المُخرج التونسي محمد إدريس (١٩٤٤-) بعض العناصر من عروض الكابوكي في مسرحيته «إسماعيل باشا». انظر: الشَّرقيّ (المسرح-).

■ الكاتاكالِي

Kathakali

Kathakali

كلمة هندية تعني الحكاية المُنتلة.

والكاتاكالِي نوع من المسرح الراقص معروف في الجنوب الغربيّ للهند وله أصول دينية. فهو خلاصة تَجمع بين أنواع الرقص الدينيّ المُتعدِّدة والرقص السُّمعيّ الذي كان معروفًا في كلِّ مقاطعة من المقاطعات. وهو

يُشكّل نموذجًا متكاملًا من نماذج المسرح الشرقي* التقليدي.

أخذ الكاتاكالي شكله الأولي في القرن السابع عشر حين انفصل عن المسرح الديني* الذي كان يُقدّم في المعابد. وقد بدأ منذ تلك المرحلة يُلبّس شكله الجمالي والرواзи* الخاصة به، والتي تتعلّق بنظّم الألوان المستخدمة والمكياج* والحركة* المنمّطة، وبنوعيّة الشخصيات النمطيّة* المأخوذة من الأساطير والملاحم. وما زال الكاتاكالي يحفظ بظايمه الطقسي حتى اليوم لمُحافظته على روازمه المحدّدة.

يُعتبر عرض الكاتاكالي شُلاصة تجمّع بين عناصر المسرح والرقص والبناء والإيماء*. فهو يقوم على وجود حكاية* تتألّف من مقاطع جوارية مُنفّاة مأخوذة من الملاحم السانسكريتيّة القديمة (المهاباهاراتا والرامايانا) يرويها المنشدون بمُصاحبة آلات إيقاعيّة، ويؤدّيها الراقصون بالحركة، وبذلك يأخذ العرض طابعًا ملحميًا. تُشكّل الحكاية بالنسبة للمؤدّي كانشاء* تُلخّص الخطوط الأولى للحدث وتسمح له بهامش كبير من الارتجال* والتزيينات وإضافة التفاصيل بالحركة. والفصل بين المُنفّد والمؤدّي يُعطي فصلًا واضحًا بين الخطّاب* اللّغويّ والمسموع (موسيقى وغناء) والخطّاب المرئي (حركة وإيماء وألوان وغيرها). ويمكن أن يتزامن الخطّابان أو يتعاقبا بحيث تكون الجملة المنطوقة مجرّد نقطة بداية قصيرة يُنتقل منها الراقص ليُطوّر معنى مُكاملًا بالحركة الإيمائيّة والرقص. وبذلك يُحوّل الأداء* الإيمائيّ وظيفة إيصال المعلومات لأنّه يحتوي على علامات بصرية وحركيّة تلعب دورًا أساسيًا في عمليّة التواصل* ونقل المضمون إلى الجمهور*. وهذا

الفصل بين مصدرين مُختلفين للمعلومات التي تُعطى للمُتفرّج يُؤدّي إلى نوع من التفرّب*.

وحركات اليد في الكاتاكالي تُشكّل نظامًا حركيًا يُطلق عليه اسم مودرا Mudra. وقد تبنّت هذه النظم الحركيّة الدلاليّة في كتابات تُشكّل مرجعًا ثابتًا، لكنّ ذلك لا يمنع وجود هامش ارتجاليّ كبير يترك للمؤدّي. وهذه الروازم يُعرّفها المُتفرّج جيّدًا ويتمكّن من تفكيكها ممّا يسمح له بمتابعة النصّ الحركي والانفعال مع العرض. وفي حال عدم معرفتها، يتيّب المعنى ويكتفي المُتفرّج بالمتعة* التي تتولّد عن متابعة جماليّة الأداء الرفيع.

يخضع المؤدّي في عروض الكاتاكالي إلى إعداد طويل يبدأ منذ الطفولة حيث يتسلّم الراقص على يد مُعلّم ينقل إليه مفاتيح البهنة (انظر إعداد المُمثل). والتدريب يشتمل الرياضة والرقص وتدرّبات خاصّة لحركات العيون وغضلات الوجه والأيدي (المودرا). والأداء* في الكاتاكالي يجمع بين التمثيل* والتفرّب في آنٍ ممّا لأنّه يرمي إلى المُحاكاة* من خلال الحركة، لكنّ المُبالغة في الحركة يُمكن أن تُحدّد من التمثيل وتؤدّي إلى نوع من التفرّب. وهذه المُبالغة الكبيرة في الحركة يُمكن أن تُصِل إلى حدّ العنف أحيانًا والكاريكاتور أحيانًا أخرى وتُعطى للأداء طابع الغروتسك*..

ولتنظّم الألوان في الكاتاكالي قوانينها الصارمة. فالأخضر مثلاً هو لون النّيل والثّناء، والأحمر يدلّ على حُبّ الذات إلى ما هنالك. وبذلك تسمح الألوان بالتعريف بالشخصيات وبصفاتنا. بالإضافة إلى ذلك، هناك فارق بسيط بين الشخصيات النبيلة التي تظنّ صامته دائمًا وبين الشخصيات المُضحكة التي يُمكن أن يترافق أداؤها بالصراخ.

دخلت هذه الشخصية* المسرح الغربي بين القرن السادس عشر والثامن عشر، وبقيت أعراف* المسرح الكلاسيكي في القرن السابع عشر في فرنسا فكانت بديلاً عن دور الجوقة* في المسرح القديم. لكن في حين كانت الجوقة كياناً جماعياً وشاهداً أساسياً على الحدث وممثلاً عن المدينة في المسرح القديم، فإن كانت الأسرار هو شخصية فردية ليس لها مرجعية اجتماعية محددة، ولذلك فإن وجوده في المسرحية يبرز كضرورة درامية فقط. يتلخص دور كاتم الأسرار في:

- إعطاء معلومات عن الحدث ورواية ما يحصل خارج الخشبة على شكل سر* (رواية المرئي تيرامين في مسرحية فيلدا للفرنسي جان راسين J. Racine ١٦٣٩-١٦٩٩)، وهذا هو الدور الذي كان يقوم به الرسول في المسرح القديم. - التخفيف من استخدام المونولوج*، لأن حوار كاتم الأسرار مع البطل يشبه كثيراً حوار الشخصية مع ذاتها. وكاتم الأسرار في البنية الدرامية هو انعكاس لشخصية البطل أو صورة عن الأنا لديه، فهو كثيراً ما يمثل صوت العقل الذي يحد من الاندفاع العاطفي للبطل. هناك بعض الحالات الاستثنائية يلعب فيها كاتم الأسرار دوراً أساسياً حين يتدخل بمحركات الحدث كما هو الحال بالنسبة للمرضعة أونون في مسرحية* فيلدا للفرنسي جان راسين.

في الكوميديا* يعتبر الخادم أو الخادمة* الرديف الوظيفي لكاتم الأسرار، لكن الاختلاف الأساسي يكمن في كون هذه الشخصيات تحمل قرادة وكثافة إنسانية، في حين ظل كاتم الأسرار محدداً بوظيفته كمحاور أو مبلغ، حتى ولو كان نصه الجوازي طويلاً. أي إنه شخصية دون فعل خاص، وبالتالي تنطبق عليه تماماً صفة الشخصية

يقدم عرض الكاتاكلي في المناسبات ويمتد العرض من حلول الليل حتى الفجر. ويمكن أن يقدم داخل المعبد أو في أكمة مغلقة، أو بالقرب من المعبد في الهواء الطلق. وفضاء التمثيل مزدوج يحتوي على حيز مخصص للموسيقين والمغنين الذين يقومون بسرد النص الكلامي، وحيز مخصص للراقصين الإيمائيين. وعلى الرغم من هذا التقسيم الواضح إلا أن ذلك لا ينفي إمكانية تداخل حيز اللوب Aire de jeu مع حيز المتفرجين لأن الممثلين يمكن أن يستغلوا هذا الحيز لتقديم مشاهد المعارك والمواكب.

في العصر الحديث ما زال الكاتاكلي يُعلم في مدارس خاصة، وصار من الممكن قبول النساء فيها بعد أن كان تقديم العروض حصرًا على الرجال. كما اتسع الرتوار* فظهرت تجارب لتقديم المسرحيات العالمية بأسلوب الكاتاكلي.

والكاتاكلي ليس الشكل الوحيد المعروف في الهند إذ توجد أشكال أخرى هامة مثل الكوتي بانام Kūṭiyattam الذي أثر على الكاتاكلي وعلى بقية الأنواع، لكن الكاتاكلي اكتسب شهرة عالمية وكان له تأثيره على كثير من المؤرخين الغربيين الذين استقوا من المسرح الشرقي عناصر لتجديد وتنضير المسرح الغربي. انظر: الشرقي (المسرح-).

Confidant

■ كاتم الأسرار

Confident

شخصية ثانوية* ترتبط بشخصية البطل* وتكون وثيقة الصلة به (صديق أو مربي أو صيغة أو مرضعة) بشكل يسمح لها بمحاورته والاستماع إلى مكنونات نفسه.

الثانوية.

في مسرح القرن الثامن عشر ومع تراجع التراجيديا* كنوع، ومع التأثيرات التي طالت المجتمع وأدت إلى تغير مفهوم البطل في المسرح، تغير وضع الشخصيات الثانوية التي صار لها دور أكبر، غابت وظيفة كاتم الأسرار عن المسرح واستبدلت في بعض الأحيان بوظيفة الصديق.

انظر: الشخصية، الشخصية الثانوية، الكومبارس.

■ الكائفا

Script

Canevass

كلمة مأخوذة من مفردات النسيج، وهي تدلّ بمعناها العام على قطعة قماش لها خيوط متعايدة ومتباعدة تسمح بنسج ثؤشيات بالإبرة فوقها بحيث تنغلق الكائفا تمامًا. فيما بعد صارت الكلمة تدلّ في عالم الموسيقى والمسرح والأدب على نصّ أساسي أو ملخص يعرض الخطوط العريضة، ويسمح بتأليف لاحق يتركّب على الأصل. وقد استُخدمت الكلمة كما هي في كثير من لغات العالم.

ومصطلح كائفا مأخوذ من الإيطالية Canevaccio وتعني في مفردات المسرح مجموعة المشاهد والمواقف الدرامية والمضحكة التي كان الممثلون يتنون عليها ارتجالهم. عُرِفَت هذه الكلمة في الكوميديا ديللارته* وانتشرت مع الممثلين الإيطاليين الذين تنقلوا في كل بلدان أوروبا. وقد كان استخدام الكائفا ضرورة فرضتها طبيعة العروض المتغيرة حسب الجمهور* في كل مرة، وكثرة الإنتاج والتنقل الذي عرفه الممثلون الإيطاليون.

وكائفا الكوميديا ديللارته تعني المخطط

المبدئي للعناصر الثابتة التي تنسج عليه عروض مختلفة، وهي تشكل بالنسبة للممثل* نقطة الاستناد التي يبنى عليها الأداء* القائم على الارتجال*. والكائفا أكثر إيجازًا من السيناريو* المكتوب الذي يعرض مخطط العمل، ويحتوي على ملاحظات مرتبة مشهّدًا بمشهد حول مسار وتطور الحدث الدرامي، كما أنّها تختلف عن المخطط السردّي للحدث *Argument* الذي يوجّز الحكاية*.

يُمكن أن تكون الكائفا، مثل السيناريو، بديلًا عن النصّ الدرامي ذي الطابع الأدبي في مسرح له أعرافه الثابتة التي يعرفها الممثل والمتفرّج. وهي على العكس من النصّ التقليدي، تسمح للممثل بهامش من الحرية في أدائه لأنّها تُمكنه من أن ينسج تنويعات حول موضوع مُحدّد حسب مُطلّبات الجمهور ووردود أفعاله، وأن يرتجل أدائه ارتجالًا.

يُعتبر أسلوب الاستناد إلى كائفا جزءًا من التمارين المُتبعة في يومنا هذا لإعداد الممثل* في معاهد المسرح*. لأنّ ذلك يسمح للممثل الناشئ أن يتطور شخصيّة* أو مواقف وأن ينسج حكاية انطلاقًا من مُعطيات مُحدّدة أو فكرة يقترحها عليه المُدرّب.

انظر: السيناريو، الكوميديا ديللارته.

■ الكتابة

Writing

Ecriture

الكتابة بالمعنى الشائع للكلمة في مجال المسرح هي عمليّة صياغة نصّ مكتوب يخضع لقواعد التأليف المسرحي التي تأخذ بعين الاعتبار تحويل النصّ إلى عرض. من هذه القواعد وجود الجوار* والإرشادات الإخراجية* وتوزيع دخول وخروج الشخصيات، وتطور الفعل

الجديدة التي تُحمِل قراءة* المُخرج للنص الأصلي.

يُعتبر الإبداع الجماعي* نوعاً من الكتابة الجماعية *Ecriture collective* تستند بشكل كبير على عمل المُمثل* وارتجاله. وقد تطوّر هذا النوع من الكتابة في المسرح الحديث مع تخطي النظرة التقليدية إلى أولوية النص المكتوب الذي يسبق العرض.

كذلك يُعتبر الإعداد* نوعاً من الكتابة لأن أية تعديلات تُدخل على النص تُعطي معنى جديداً يختلف عما كان مطروحاً في النص الأصلي.

انظر: القراءة. الإخراج.

Carnaval

■ الكرنفال

Carnaval

كلمة كرنفال مأخوذة من اللاتينية *Carnem* وتعني حرفياً في اللغة العربية، رَفَع اللحم. ومزَع اللحم في الديانة المسيحية هو احتفال يَتم في اليوم الذي يسبق بدء الصيام عن اللحم لمدة أربعين يوماً. فيما بعد توسّع استخدام الكلمة، وصار تعبير كرنفال يُطلق على شكل من أشكال الاحتفال* له طابع شعبي لما فيه من إمكانية للتسليّة والتحرّر، وكذلك على الاحتفالات التنكرية والمواكب الدينية والدنيوية التي يَعلب عليها طابع الغروتسك*.

يُعتبر هذا الشكل من الاحتفالات التنكرية استمراراً للاحتفالات الوثنية التي كانت معروفة في أغلب الحضارات القديمة، وعلى الأخص طقوس الاحتفال بالربيع والإقطاف التي تُمرّر عن الصراع بين الصيف والشتاء بمواكب هزلية. لكن الكرنفال أخذ شكله المعروف تاريخياً مع تكوّن بورجوازية المُدن في القرن الثالث عشر في

الدرامي* من بداية إلى نهاية، والتقطيع* إلى فصول ومشاهد أو لوحات وغير ذلك. يُطلق على هذا النوع من الكتابة اسم الكتابة الدرامية.

توسّع معنى الكتابة في النقد الحديث مع تطوّر النظرة إلى مفهوم اللغة. فقد اعتبر لغة كل ما يسمح بتحقيق التواصل* وشكّل نظاماً دلاليّاً متكاملًا من العلامات كالحركة واللون والصوت والإشارات. نتيجة لذلك اعتبرت الكتابة عملية تتجاوز صياغة النص اللغوي المكتوب لتشمل كلّ عملية إبداعية يتشكّل فيها معنى ما وتدخل في نطاق عملية التواصل.

في مجال المسرح حيث تتضمّن اللغة المسرحية كلّ ما هو مرئيّ ومسموع على الخشبة* كالديكور والأكسسوار* والزّين المسرحي* ونظم الألوان والموسيقى والمؤثرات الصوتية* وغيرها من العناصر التي تُشكّل خطاباتاً جديداً يختلف بطبيعته عن النص المكتوب، اعتبر الإخراج* عملية صياغة جديدة للنص الدرامي ونوعاً من العمل الدراماتورجي يبرز رؤية المُخرج*، ونصّاً مُستقلاً وجديداً للمسرحية هو نصّ العرض.

مع هذا التمييز بين نصين، صار من المُمكن الحديث عن الكتابة المسرحية *Ecriture théâtrale* التي تشمل الكتابة الدرامية *Ecriture dramatique* (وهي نصّ المسرحية)، والكتابة المُشهدية *Ecriture scénique* التي هي جزء من عمل المُخرج ضمن فنّ الإخراج.

من العوامل التي لعبت دوراً هاماً في تثبيت المفهوم الجديد للكتابة تحرّر العرض المسرحي من الأعراف* التي تُعطي شكلاً مُحدّداً، ممّا أدّى إلى النظر إلى الإخراج كعمل إبداعيّ مُستقلّ وموازٍ لعمل الكاتب، وهذا ما يتّجلى من كلّ عرض من العروض لمسرحية ما نوعاً من الكتابة

جهة أخرى جانبه اللبيني الذي يترك للمشاهدين حرية التصرف بقوته، وإمكانية تخلي المسار المرسوم، والانعقاد من خلال الرقص والتثيل والفناء والتكرار.

التكرار في الكرنفال:

يقوم الكرنفال أساساً على مفهوم التكرار بأشكال كائنات إنسانية وحيوانية. ولتعب التكرار هذه تكسر الروابط بين المشاركين والمجتمع ونسمح له أن يدخل في نشاط لبيني يبرز ويُعبر الرغبات الكامنة لديه فيحقق الانعقاد والتفريغ من خلال الضحك.

الكرنفالي Le carnivalesque:

تحدث الباحث الروسي ميخائيل باختين M. Bakhtine في دراسته عن المؤلف الفرنسي فرانسوا رابليه F. Rabelais عن الكرنفال والضحك الشعبي فقابل بين بُتينين متناقضتين: الأولى تأخذ شكل كتلة كلاسيكية مغلقة لا يمكن اختراقها، وتندل في الحياة الاجتماعية المنظمة بقوانين وأسس، والثانية تأخذ شكل كتلة غروتسكية متغيرة ومفتوحة يمكن اختراقها من خلال الفتحاحات العديدة فيها. وقد اعتبر باختين أن أهم مظاهر الكتلة الغروتسكية هو الكرنفالي Le carnivalesque الذي استقى مكوناته من الكرنفال. واعتبر أن الضحك الكرنفالي هو الضحك الشعبي المعبر عن كل ما هو سفلي ودنيء (دون أي معنى انتقاصي) مقابل ما هو رفيع وكلاسيكي.

وقد اعتبر باختين أنه على الرغم من وجود برنامج محدد للكرنفال إلا أنه كان دائماً يترك حيزاً كبيراً للعب على مستوى الفرد وعلى مستوى الجماعة، وأن علاقة المشاركين بالكرنفال

أوروبا، وكان بشكل غير مباشر ردة فعل على الطابع الصارم للشعائر الدينية الكنسية.

في الفترة الواقعة بين القرن الثالث عشر والسادس عشر، تحول الكرنفال من احتفال فوضوي لا يخضع لقالب محدد، إلى احتفال منظم كانت تُشرف عليه مجموعات عُرفت باسم الفِرَق المرحية Compagnies joyeuses. لكن السلطة ما لبثت أن حاولت احتواءه فصار له طابع رسمي نوعاً ما لأنه دخل في قالب تنظيمي عام. وهكذا تحول الكرنفال من عيد شعبي إلى شكل احتفالي يحتل فيه الشعب موقع المُفْرِج لا المُشارك، لأن المواقف فيه صارت تحتوي على محطات تُقدم فيها فواصل أو مشاهد تمثيلية.

وقد أفرز ذلك التحول في الكرنفال أشكالاً فرجة تنوعت بتنوع المناطق، وكانت أحد أهم مصادر تكون المسرح في أوروبا. ففي فرنسا على سبيل المثال انبثق عن الكرنفال المونولوج الدرامي وعروض الحماقات وعيد المجانين، وكلها نوع من المحاكاة التهكمية للظواهر الجذلية في الحياة. وفي ألمانيا ظهرت تمثيلات كرنفالية هي مسرحيات بداية الضياع Fastnachtspiel في مدينة نورمبرغ، وهي المرافف الألمانية لعيد المجانين في فرنسا. في إيطاليا أفرز الكرنفال ما أطلق عليه اسم Zanni وهي التسمية الإيطالية القديمة للأحمق، ومنها ظهرت شخصيات الخدم في الكوميديا ديللارته، وفي إنجلترا انبثقت عن الكرنفال عروض تنكرية يُطلق عليها اسم مسرحيات التنكر الماسخر Mummers play.

ولأن الكرنفال تارجح في تاريخه بين القوة والتنظيم، يمكن اعتباره احتفالاً له طابع مزدوج. إذ إن له من جهة برنامجه المرسوم الذي يوظف مكان وزمان الاحتفال وسارته، كما أن له من

لِيَشْمَلَ كُلَّ أَعْمَالِ الْكُتَّابِ وَالْفَنَّانِينَ الْيُونَانِ وَالرُّومَانِ الَّذِينَ اعْتَبَرُوا نَمُودَجًا يُحْتَذَى مِنْذُ عَصْرِ النُّهْضَةِ فِي أَرْوَبَا، وَالَّذِينَ اعْتَبَدَتْ كِتَابَتُهُمُ النَّظَرِيَّةَ، وَعَلَى الْأَخْصَصِ فَنُّ الشُّعْرِ* لَارِسْطُو Aristote (٣٨٤-٣٢٢ ق.م) وهُورَاس Horace (٦٥-٨ ق.م) كَمَرْجِعٍ يُتَّبَعُ. وَهَذَا يُقَسَّرُ تَسْمِيَةَ الْأَتْبَاعِيَّةِ الَّتِي تُسْتَعْمَلُ أَحْيَانًا فِي اللُّغَةِ الْعَرَبِيَّةِ كَمُرَادِفٍ لِكَلِمَةِ كِلَاسِيكِيَّةٍ.

جَدِيرٌ بِالذِّكْرِ أَنَّ صِيفَ الْكِلَاسِيكِيَّةِ لَمْ تُطْلَقْ عَلَى هَذَا الْبَيَّارِ إِلَّا بَعْدَ انْتِهَاءِ تَأْثِيرِهِ، وَتَحْدِيدًا فِي فِتْرَةٍ إِعَادَةِ الْحُكْمِ الْمَلَكِيَّ إِلَى فِرَنَسَا Restauration فِي الْقَرْنِ الْتَّاسِعِ عَشَرَ.

لَكِنْ كَلِمَةُ كِلَاسِيكِيَّةٍ اكْتَسَبَتْ فِيمَا بَعْدَ مَعْنَى أَكْثَرَ شُمُولِيَّةٍ مِنَ التَّسْمِيَّاتِ الَّتِي تُطْلَقُ عَلَى بَقِيَّةِ الْتَّيَّارَاتِ الْفِكْرِيَّةِ وَالْفَنِّيَّةِ وَالْجَمَالِيَّةِ مِثْلِ الرُّومَانِسِيَّةِ* وَالرَّمْزِيَّةِ*. إِذْ صَارَتْ كَلِمَةُ كِلَاسِيكِيَّةٍ تُطْلَقُ عَلَى كُلِّ الْأَعْمَالِ الرَّفِيعَةِ الْمُعْتَرَفِ بِهَا وَالَّتِي تُصَدِّدُ أَمَامَ عَامِلِ الزَّمَنِ. وَلِذَلِكَ يُمَكِّنُ الْحَدِيثَ عَنْ أَعْمَالِ كِلَاسِيكِيَّةٍ فِي كُلِّ الْمَدَارِسِ الْفَنِّيَّةِ وَالْأَدَبِيَّةِ.

الْكِلَاسِيكِيَّةُ كَمَبْدَأٍ جَمَالِيٍّ:

اسْتَحْدَتْ مَفَاهِيمَ الْجَمَالِيَّةِ الْكِلَاسِيكِيَّةِ مِنَ الْأَعْمَالِ الْيُونَانِيَّةِ الَّتِي اعْتَبِرَتْ نَمُودَجًا يَحْوِلُ طَائِفُ الدِّيمُومَةِ. وَهَذَا النَّمُودَجُ يَقُومُ عَلَى مَبْدَأِ التَّنَاطُرِ وَالتَّنَاسُقِ وَالتَّيَّابِ وَالْإِعْتِدَالِ وَالبَسَاطَةِ الْوَقُورَةِ وَالْجَلَالِ الَّذِي يُعْطِي لِلْعَمَلِ تَجَانُسًا وَوَحْدَةً. وَهُوَ يُطْلَقُ فِي مِبَادِهِ مِنَ الْمَقْلَانِيَّةِ الَّتِي تُشِيرُ تَرْكِيبِيَّةً الْفِكْرَ الْكِلَاسِيكِيَّ كَكُلِّ.

اعْتَبِرَتْ هَذِهِ الصِّفَاتُ مَعَايِيرَ تَحَوَّلَتْ إِلَى قَوَاعِدٍ* إِلْزَامِيَّةٍ فِي الْأَدَابِ وَالْفَنُونِ الْأَوْرُوبِيِّ اعْتِبَارًا مِنَ الْقَرْنِ السَّابِعِ عَشَرَ وَتَأْثِيرٍ مِنْ ظُرُوفِ سِيَاسِيَّةٍ وَاجْتِمَاعِيَّةٍ أَهْمَتَا:

هِيَ عِلَاقَةُ مُعَاكِسَةٍ تَمَامًا لَمَّا يَحْصُلُ فِي الْإِحْتِفَالِ الْجَدِّيِّ. فَإِذَا كَانَ الْكِرْنِفَالُ يَقْتَرِضُ أُسَاسًا نَوْعًا مِنَ الْمُشَارَكَةِ مِنْ خِلَالِ التَّنَكُّرِ وَتَشْكِيلِ الْمَوَاقِبِ، فَإِنَّ هَذَا التَّنَكُّرَ بِالذَّاتِ يُحَرِّزُ الْأَنَاءَ وَيُزِيلُ الرُّوَادِعَ وَيَسْمَحُ بِالْإِنْعِتَاقِ.

الْكِرْنِفَالُ الْيَوْمَ:

فِي يَوْمِنَا هَذَا، وَمَعَ تَغْيِيرِ النَّظَرَةِ إِلَى مَفْهُومِ الزَّمَنِ (مِنْ زَمَنِ دَائِرِيٍّ يَتَحَدَّدُ بِذَوْرَةِ الطَّبِيعَةِ وَالْفَصُولِ إِلَى زَمَنِ تَطَوُّرِيٍّ تَارِيخِيٍّ غَيْرِ تَكَرَّرِيٍّ)، فَقَدْ كِرْنِفَالُ مَعْنَاهُ الْأَوَّلُ كَاسْتِمَاعَةِ لَذَوَرَاتِ الطَّبِيعَةِ وَكُتْرَاجَاعٍ إِلَى صِرَاعِ الْعُنَاصِرِ الْمَكُونَةِ لِلْحَيَاةِ وَتَجَلُّدِهَا، وَتَحَوُّلٍ إِلَى فُولْكلُورٍ مَرْجُوعِيَّتِهِ هِيَ الْكِرْنِفَالُ بِخَدِّ ذَاتِهِ. كَمَا غَلَبَ عَلَيْهِ الطَّائِفُ السَّيَاحِيُّ الْمُنْتَظَمُ فَقَفَّذَ مَعْنَاهُ الْأَوَّلَ رَغْمَ اسْتِمْرَارِهِ، وَهَذَا مَا نَجِدُهُ عَلَى سَبِيلِ الْوِثَالِ فِي كِرْنِفَالِ رِيو دي جَانِيرُو فِي الْبِرَازِيلِ. انْظُرْ: الْغُرُوتْسْكَ، الْمُضْحِكُ، الْإِحْتِفَالُ.

■ الْكِلَاسِيكِيَّةُ وَالْمَسْرُوحُ

Classicism

الْكِلَاسِيكِيَّةُ تَسْمِيَةٌ تُطْلَقُ عَلَى تَيَّارٍ فِكْرِيٍّ وَجَمَالِيٍّ تَبَلَّوْرَ فِي الْقَرْنِ السَّابِعِ عَشَرَ، وَتَسْتَمِدُّ أَسْوَلهُ مِنَ الْحَضَارَةِ الْيُونَانِيَّةِ وَالرُّومَانِيَّةِ.

أَصْلُ الْكَلِمَةِ مِنَ classius اللَّاتِينِيَّةِ الَّتِي تُعْنِي طَبَقَةً، وَهِيَ صِفَةٌ تَرْتَبِطُ عَادَةً بِالْكَاتِبِ الْكِلَاسِيكِيِّ الَّذِي يَكْتُبُ لِلطَّبَقَةِ الرَّاقِيَةِ Scriptor classius، وَيُقَابِلُهُ الْكَاتِبُ الْبِرُولِيَّتَارِيُّ الَّذِي يَكْتُبُ لِلطَّبَقَةِ الدُّنْيَا Scriptor proletarius.

يُسْتَدَلُّ مِنْ تَطَوُّرِ مَعْنَى الْكَلِمَةِ أَيْضًا أَنَّ صِفَةَ الْكِلَاسِيكِيَّةِ كَانَتْ تُسْتَعْمَلُ لِلذَّلَالَةِ عَلَى الْمُؤَلَّفَاتِ الَّتِي تَسْتَحِقُّ أَنْ تُدْرَسَ فِي صَفُوفِ الْمَدَارِسِ وَالْجَامِعَاتِ Classe. وَقَدْ اتَّسَعَ الْمَعْنَى فِيمَا بَعْدَ

المحلّي. ثار فلاسفة القرن الثامن عشر الألمان مثل غوتولد لسنغ G. Lessing (١٧٢٩-١٧٨١) وجوهان ولفسانغ غوته J.W. Goethe (١٧٤٩-١٨٣٢) وهردر Herder وفردريك شيلر F. Schiller (١٧٥٩-١٨٠٥) في البداية على هيئة التماذج الأدبية الفرنسية التي اعتبروها نوعاً من القيود، ثم عادوا إليها بعد انتهاء حركة «العاصفة والاندفاع» *Sturm und Drang* في ردّة فعل على النزعة الضبابية والهيجان العاطفي الرومانسي. وقد أطلق على الكلاسيكية الألمانية اسم كلاسيكية فايمار. أمّا في إنجلترا فقد دعا بعض المنظرين لكتابة دراما منتظمة استمدوا معالمها من الكلاسيكية الفرنسية مباشرة، وتقوم على احترام قاعدة حسن اللياقة* ومُشابهة الحقيقة*. من هؤلاء المنظرين والكُتاب بن جونسون Ben Jonson (١٦٣٧-١٥٧٢) وجون درايدن J. Dryden (١٦٣١-١٧٠٠). ومع أنّ الكلاسيكية الإنجليزية استمرت حتى القرن الثامن عشر، إلّا أنّها لم تُشكّل تياراً واضح المعالم.

المُصرّح الكلاسيكي:

عندما كتب الكلاسيكيون الفرنسيون في القرن السابع عشر أعمالهم لم يقصدوا وضع أسس لتيّار ما، وإنّما مُحاكاة أعمال القدماء التي اعتبروها نموذجاً. لكنّ فهمهم لهذه التماذج أتى عبر ترجمة الإيطاليين لكُتب فنّ الشعر المُختلفة وعبر تفسيرات المنظرين الفرنسيين للمعاني الجمالية التي تُطرّحها.

تُعتبر الكلاسيكية التيّار الوحيد الذي تجلّى في المسرح بشكل كتابة مُعيّن وشكل عَرَض مُحدّد فرضته الأعمال التي ظهرت على مرحلتين

- تُشكّل حُكم مركزيّ هو الحكم المَلَكِي المُطلَق في فرنسا.

- التطوّر الفكريّ باتجاه العقلانيّة Rationalisme التي يُطلّنها الفيلسوف الفرنسي رينيه ديكارت R. Descartes. فقد اعتُبر العقل أساساً للعلم ومُحرّكاً للعالم لأنّه يجمع بين الذين يَتَمَوّن إلى ثقافات مُختلفة. من هذا المُطلق كانت الكلاسيكية ردّة فعل رافضة لجمالية الباروك* التي تُناقض هذا التوجّه تماماً وكانت سائدة قبل الكلاسيكية تماماً.

- بروز اتّجاه فلسفيّ يَسْجُو إلى امتباط ما هو دائم ممّا هو زائل ومُتحوّل، وفرضه تحت اسم الحقيقة. من هنا ظهر مبدأ الحقيقة المُطلقة والجميل *Le Beau* والطبيعة الجميلة *La belle nature*. ولئن كان عصر النهضة الإيطاليّ قد مهّد لظهور الكلاسيكية من خلال المذهب الإنسانيّ Humanisme الذي انتشر فيها، فإنّ الكلاسيكية في فرنسا أخذت شكل تيّار سائد ومُسيطر بفعل الأكاديميّات التي قرّضت أسسها كقواعد لا يُمكن مخالفتها، وبفضل مُنظرين أمثال نيقولا بوالو N. Boileau (١٦٣٦-١٧١١)، وكتاب أمثال جان راسين J. Racine (١٦٣٩-١٦٩٩) وجان دو لابرويير J. La Bruyère، وفنانين أمثال الرسّام نيقولا بوسان N. Poussin والمعماريّ جان فرانسوا مانسار J.F. Mansard. وقد ظلّ تأثير الكلاسيكية ملموساً في الآداب والفنون الأوروبيّة طيلة القرنين السابع عشر والثامن عشر. لكنّ هذا التأثير لم يكن متساوياً في كلّ دول أوروبا، إذ لم تُقبل الكلاسيكية بنفس النسبة في إسبانيا وإنجلترا، ورُفضت بجمّة في ألمانيا حيث كان للتوجّه القوميّ دوره في عدم قبول التأثيرات الخارجيّة وقرّض الطابع

ضرورات العرض المسرحي في ذلك الوقت (وحدة المكان، والتقطيع* إلى فصول خمسة وعدد غير مُحدد من المشاهد، والربط بينها بحيث لا تبقى الخشبة* فارغة أبدًا، واستخدام الشعر والوزن الإسكندري* واللغة الرفيعة بما تتطلبه من إلقاء* مُفخَّم وتنظيم *Déclamation* على صعيد العرض. كذلك وضح شيرير علاقة هذه المكونات بالواقع الذي يُصوّره العمل ويدوق الجمهور (قاعدتي حُسن اللياقة ومُشابهة الحقيقة).

أثبتت هذه القواعد في التراجيδια والكوميديا مع تمايز مُستمد من الفروق التي طرحها أرسطو أصلًا بين النوعين في كتابة «فن الشعر». لذلك تُعتبر الكوميديا الكلاسيكية كوميديا رفيعة، على العكس من الأشكال الكوميديّة الشعبية التي لم تلتزم بقواعد واعتُبرت أقلّ شأنًا. من الملاحظات أنّ الأعمال التي تُعتبر كلاسيكية تمامًا محدودة العدد. لكنّ القواعد التي فرضتها نالت قوّة وثباتًا وديمومة حتى إنّها أطّرت المسرح وقيّدت وجمّدت الرؤية التي يطرّحها حول العلاقة بالواقع. وقد امتدّ تأثير هذه القواعد حتى الثورة الرومانسية* التي رفضتها نهائيًا فاتحة الباب بذلك أمام الواقعية* والطبيعية* وغيرها من المدارس.

الكلاسيكية الجديدة Neo Classicisme :

تسمية تُطلق في النقد الإنجليزي على الأعمال التي تستوحى من نموذج القدماء وبهذا المنظور اعتُبرت الكلاسيكية الفرنسية كلاسيكية جديدة.

كذلك تُطلق صفة الكلاسيكية الجديدة على الأعمال التي أتت في مرحلة لاحقة للكلاسيكية الفرنسية وتستوحى منها ومن القدماء، وكانت

ما بين ١٦٠٠ و ١٦٨٠ ويطلق عليها اسم التراجيديا الإنسانية *Tragédie humaniste*، وبين ١٦٤٠ و ١٦٧٠ وتُعتبر أعمالًا كلاسيكية تمامًا. وقد اعتُبرت الأعمال التي تتطابق مع هذه المعايير أعمالًا جيّدة. تُعدّ بعض نصوص الكاتب الفرنسي بيير كورني *P. Corneille* (١٦٠٦-١٦٨٤) وكلّ أعمال جان راسين في التراجيديا* ومسرحيات موليير *Molière* (١٦٣٢-١٦٧٣) في الكوميديا* من أهم الأعمال الكلاسيكية. هذه الأعمال لا تلتزم بالقواعد الكلاسيكية من ناحية الكتابة فقط وإنما تتجلى معالم الكلاسيكية فيها على الصعيد الفكري أيضًا، إذ إنّها تنطلق من مفهوم مُحدد هو عمومية النماذج الإنسانية التي تطرّحها وصلاحيّتها لكل الأزمنة.

يُمكن الحديث اليوم عن دراماتورجية* كلاسيكية متكاملة ينسجم فيها الشكل مع المضمون والنص مع العرض، وهذا ما أوضحه الباحث الفرنسي جاك شيرير *J. Scherer* في كتاب «الدراماتورجية الكلاسيكية في فرنسا» (١٩٥٠) حيث فصل مكونات العمل المسرحي الكلاسيكي إلى بُنية داخلية وبُنية خارجية.

اعتبر شيرير أنّ البنية الداخلية أو العميقة للنص تتعلق بطبيعة المواضيع التي يختارها المؤلف قبل أن يشرع بالكتابة، وبالقواعد التي تُحدد بناء العمل ومنها وحدة الزمان ووحدة الفعل وتطوّره من مُقدمة* وعقدة* وانقلاب* وخاتمة*، بما في ذلك دور العائق* وطبيعته ضمن الصراع*، وطبيعة الشخصيات (شخصيات رئيسية وشخصيات ثانوية) وانتمائها الاجتماعي (ملوك وأمراء).

أما البنية الخارجية أو السطحية فتتعلق بطريقة المُعالجة وبشكل الكتابة الذي يتناسب مع

انظر: القواعد المسرحية، الأنواع المسرحية.

Wings

■ الكواليس

Coulisses

مصطلح ينتمي إلى مفردات تقنيات المسرح. وقد دخل إلى لغة الحياة اليومية بمعناه المسرحي، إذ يُمكن الحديث عما «يدور وراء الكواليس».

تُستعمل كلمة كواليس (ومفردها كالوس) في اللغة العربية بلفظها الفرنسي *Coulisses*. وهذه الكلمة التي ظهرت عام ١٢٠٠ مُشتقة من فعل *Couler* الذي يعني انساب. وقد كانت الكلمة تعني عند ظهورها السكة التي تنساب عليها قطعة متحركة، وصارت تُستعمل في المسرح للدلالة على جزء من المسرح لا يظهر للعيان تُعطيهِ السناثر أو يقطع الديكور، ويحدد أبعاد الخشبة من اليمين واليسار ومن جهة العمق.

وللكواليس وظيفة عملية في المسرح لأنها المدخل التي يُمكن للممثلين ولقطع الديكور أن تدخل وتخرج منها إلى الخشبة. ومن هذا المنطلق يُمكن اعتبار الفتحات الموجودة في أسفل الخشبة *Trappes* نوعاً من الكواليس. وانطلاقاً من هذا التعريف للكواليس، يُمكن اعتبار أنها كانت موجودة في كل مكان يُقدم فيه عرض مسرحي حتى قبل أن تكتسب هذا الاسم.

وقد عرفت هذه الفتحات في المسرح اليوناني والروماني، وفي كل الأمكنة المشيدة التي كانت تُقدم فيها عروض مسرحية في القرون الوسطى كالخشبة الاليزابيثية *Scène élizabethaine* حيث كانت موجودة في كل الأمكنة التي تُستخدم للتمثيل بما فيها الطوايق العليا من الخشبة. أما حين يُقدم العرض على منصات مُرتجلة كما في

زدة فعل على التهرجة التي ميّزت الفنون بشكل عام. شكّلت الكلاسيكية الجديدة بهذا المعنى تياراً ظهر اعتباراً من بداية القرن الثامن عشر وحتى نهاية الثلث الأول من القرن التاسع عشر، كما عاد إلى الظهور في فترات مختلفة حتى القرن العشرين.

المسرح الكلاسيكي اليوم:

رُفقت الكلاسيكية من قِبل أجيال الشباب على مدى العصور كزفة فعل على النظرة المنصبة إلى الملعب الكلاسيكي كمرجع وحيد لما هو جيّد. مع ذلك ظلت بعض العناصر الكلاسيكية موجودة في الأعمال التي أُطلق عليها اسم المسرحية مُقتنة الصنع *Pièce bien faite*، وفي المبلودراما* وفي مسرح البولقار*، وفي كل المسرحيات التي حافظت على بعض القواعد الكلاسيكية.

اعتباراً من بداية القرن العشرين، وضمن التوجه لتجديد الحركة النقدية وأدواتها، ظهرت قراءات جديدة وأكثر حيوية للأعمال الكلاسيكية تحطت قضية القواعد إلى ما له علاقة بجوهر هذه الأعمال. من أهم هذه البحوث النقدية كتابات رولان بارت *R. Barthes* وجان ستاروبنسكي *J. Starobinsky* وشارل مورون *Ch. Mauron* ولويسيان غولدمان *L. Goldman* وجان بيير فرنان *J.P. Vernant*.

على صعيد الإخراج*، ظهرت محاولات لتقديم الكلاسيكيات اليونانية والفرنسية في قراءات* جديدة. من أهم المُخرجين الذين عطلوا ضمن هذا التوجه الفرنسيين أنطوان فيتيز *A. Vitez* (١٩٣٠-١٩٩٠) وأريان منوشكين *A. Mnouchkine* (١٩٣٩-) والألماني بيتر شتاين *P. Stein* (١٩٣٧-).

مُخْتَلَفًا لِأَنَّهُ يَكْثِفُ عَمَلِيَّاتِ التَّحْضِيرِ الَّتِي يَقُومُ بِهَا الْمُثْمَلُونَ وَالتَّحْتِيُونَ. وَقَدْ لَجَأَ الْمُخْرَجُونَ الْمُعَاَصِرُونَ إِلَى خَلْفِ الْكَوَالِيْسِ وَإِظْهَارِ هَذِهِ الْعَمَلِيَّاتِ التَّحْضِيرِيَّةِ ضِمْنَ التَّوْجُّهِ لِإِبْرَازِ آلِيَّةِ الْعَمَلِ الْمَسْرُحِيِّ بَدَلًا مِنْ إِخْفَائِهَا، وَذَلِكَ لِتَحْقِيقِ الْمَسْرُحَةِ*.

انظر: المكان المسرحي، الخشبة والصالة.

■ الكوريغرافيا Choreography Chorégraphie

مُصْطَلَحٌ يَعْنِي الْيَوْمَ فَنَ تَصْمِيمِ الرُّقَصَاتِ. وَتُطْلَقُ تَسْمِيَةُ كُورِيغْرَافٍ *Chorégraphe* عَلَى مُصَمِّمِ الرُّقَصَاتِ وَالْمَسْئُولِ عَنِ التَّنْظِيمِ الْعَامِّ لِلْحَرَكَةِ* فِي التَّعْرُضِ.

تُسْتَعْمَلُ كَلِمَةُ كُورِيغْرَافِيَا كَمَا هِيَ فِي أَغْلِبِ اللُّغَاتِ وَفِي اللُّغَةِ الْعَرَبِيَّةِ أَيْضًا، وَهِيَ تُعْنِي حَرْفِيًّا فَنَ تَدْوِينِ حَرَكَاتِ الرُّقْصِ لِأَنَّهَا مَنْحُوَّةٌ مِنَ الْكَلِمَتَيْنِ الْيُونَانِيَّتَيْنِ *choreia* الَّتِي تُعْنِي رُقَصَاتِ الْجَوْقَةِ، وَ *Graphia* الَّتِي تُعْنِي تَدْوِينَ. وَقَدْ ظَلَّ هَذَا الْمَعْنَى سَائِلًا حَتَّى الْقَرْنَ الْخَامِسَ عَشَرَ.

عُرف تدوين حركات الرقص في معظم الحضارات القديمة بسبب ارتباط الرقص بالطقوس الدينية، فقد ترك الفراعنة رسومًا توضح مختلف الوضعيات الراقصة على جدران المعابد، وفي الحضارات الشرقية دُوِّنت حركات الرقص المُرْمَزَة وَتَثَبَّتْ فِي نصوص (انظر الكاتاكالي). وقد تطورت أساليب تدوين حركات الرقص مع الزمن إذ كانت الرقصات تُسَجَّلُ بِوَسْطَةِ رَاْمَزَةٍ مُعَيَّنَةٍ تَعْتَمِدُ الْأَحْرَفَ، أَوْ بِوَسْطَةِ رَسْمٍ تَخْطِيطِيٍّ لِلْحَرَكَةِ تَمَامًا كَمَا تُدَوِّنُ الْمَوْسِيقَى بِالنَوْتَاتِ، وَهَذَا هُوَ مَعْنَى تَعْبِيرِ *Orchesographie* الَّذِي يَعْنِي تَسْجِيلَ الرُّقَصَاتِ.

مسرح الشارع* وتَسَارُحِ الْأَسْوَاقِ*، قَدْ كَانَتِ السَّائِرَةُ الَّتِي تُحْجَبُ غُلْفِيَّةُ الْبِنْتَةِ عَنْ أَعْيُنِ الْمُتَفَرِّجِينَ بِمُتَابَعَةِ الْكَوَالِيْسِ لِأَنَّ تَغْيِيرَ الْمَلَابِسِ كَانَ يَتِمُّ فِيهَا. لَكِنْ وَجُودُ الْكَوَالِيْسِ بِمَعْنَاهَا الْحَدِيثُ مُرْتَبِطٌ بِسِينُوغْرَافِيَا* الْمَكَانِ* فِي الْعُلْبَةِ الْإِيطَالِيَّةِ* حَيْثُ تَأْخُذُ الْخَشْبَةُ* شَكْلَ مُكْتَبٍ تُحَدِّدُ الْكَوَالِيْسُ جُدْرَانَهُ الثَّلَاثَةَ الْمُقَابِلَةَ لِلْجُمْهُورِ*. وَقَدْ صَارَتِ الْكَوَالِيْسُ مَعَ الزَّمَنِ جُزْءًا مِنَ أَعْرَافِ* الْمَكَانِ الْمَسْرُحِيِّ تَمَثَّلًا مِثْلَ السَّائِرَةِ* وَاللُّوْحَةِ الْخَلْفِيَّةِ*.

دَرَجَتِ الْعَادَةُ فِي لُغَةِ الْمَسْرَحِ أَنْ يُطْلَقَ عَلَى الْجِهَةِ الْيُمْنَى مِنَ الْخَشْبَةِ جِهَةُ الْبَاحَةِ *Côté Cour* وَهِيَ الْمَدْخَلُ الَّذِي يَأْتِي مِنْهُ الْقَادِمُونَ مِنْ دَاخِلِ الْمَدِينَةِ، وَعَلَى الْجِهَةِ الْيُسْرَى جِهَةُ الْحَدِيقَةِ *Côté Jardin*، وَهِيَ الْمَدْخَلُ الَّذِي يَأْتِي مِنْهُ الْغُرَبَاءُ الْقَادِمُونَ مِنْ خَارِجِ الْمَدِينَةِ، وَذَلِكَ عُرِفَ مِنْ أَعْرَافِ الْمَكَانِ فِي الْمَسْرَحِ الْغَرْبِيِّ.

والكواليس هي القسمة التي تسمح بانتقال الممثل* من عالم الواقع إلى عالم الإيهام*، ويتحوَّلُ مِنْ كَيْفَانِهِ كَأَنَّهُ سَاقِطٌ إِلَى الشَّخْصِيَّةِ* الدَّرَامِيَّةِ الَّتِي يُمَثِّلُهَا. وَاللَّوْنُ الْأَسْوَدُ الَّذِي دَرَجَ اسْتِعْمَالُهُ لِسِتَائِرِ الْكَوَالِيْسِ يَسْمَحُ بِتَسْهِيلِ عَمَلِيَّةِ الْإِنْتِقَالِ هَذِهِ بَحِثٌ يَبْدُو الْمُثْمَلُونَ وَكَأَنَّهُمْ يُوَلَدُونَ مِنْ فَرَاغٍ. مَعَ الرِّغْبَةِ فِي تَحْقِيقِ قَدْرٍ أَكْبَرَ مِنَ الْإِيْهَامِ فِي فِتْرَةِ ازْدِهَارِ الطَّبِيعِيَّةِ* وَالْوَقَاعِيَّةِ* فِي الْمَسْرَحِ، دَرَجَتْ عَادَةُ اعْتِبَارِ الْكَوَالِيْسِ جُزْءًا مِنَ مَكَانِ الْمُتَخَيَّلِ، وَلِذَلِكَ كَانَتْ الْعُدُودُ بَيْنَ الْفَضَاءِ عَلَى الْخَشْبَةِ *Espace scénique* وَالْفَضَاءِ خَارِجَ الْخَشْبَةِ *Espace extra-scénique* تُثَمَّلُ عَادَةً بِدِيَكُورٍ عَلَى شَكْلِ جُدْرَانٍ فِيهَا نَوَافِذُ وَأَبْوَابُ تَنْفَعُ عَلَى حَقِيقَةٍ أَوْ مَطْبُخٍ، وَتَوْحِي بِالْإِمْتِنَادِ. وَقَدْ اسْتَمَرَّ هَذَا التَّقْلِيدُ فِي مَسْرَحِ الْبُولْفَارِ*.

أما غياب الكواليس فيُعْطِي لِلْخَشْبَةِ وَضْعًا

R. Laban (١٨٧٩-١٩٥٨) الذي ترك نظام تدوين حركي عُرف بتدوينات لابان Labanotation (انظر الرقص والمسرح).

والكوريفغرافيا كفنّ تصميم الرقص في العرض الفني والعرض المسرحي تشكّل اليوم مجالاً إبداعياً هاماً مع تدخّل الفنون. فقد صارت العروض الراقصة تحمّل طابعاً درامياً، كما أنّ الحركة في المسرح صارت تقترب من الرقص. بالإضافة إلى ذلك فإنّ تصميم الرقصات صار يلعب دوراً كبيراً في نجاح عروض لها طابع فنيّ بحث كما في عروض الأوبرا إيزودورا دونكان I. Duncan والألمانية بينا باوش P. Bausch والأميركي ميرس كوينهام M. Cunningham والفرنسيّ موريس بيجار M. Béjart والروسية لودميلا تشيرينا L. Tcherina والبريطانية لوسيندا تشايلد L. Child وغيرهم، أو في عروض لها طابع جماهيريّ وتجاريّ كما في الكوميديا الموسيقية* حيث يُعرف العمل باسم الكوريفغراف واسم مؤلّف الموسيقى معاً كما هو الحال في «قصة الحي الغربي» التي صمّم رقصاتها الكوريفغراف الأميركيّ جيروم روبنز J. Robbins.

الكوريفغرافيا والمسرح:

يُمكن أن تلعب الكوريفغرافيا دوراً هاماً في العرض المسرحي حتى ولو لم يكن يحتوي على الرقص. والبُعد الكوريفغرافي للعرض المسرحي يتشكّل عبر العلامات الحركية التي تنتج عن تنوّعات شكل الأداء*، وعن حركة الجسد على الخشبة ووضعه في الفضاء* المسرحي، وعن التجانس أو التعارض بين الكلام والحركة، وهي عناصر ترتبط بإيقاع* العرض.

اعتبر المسرحي الألمانيّ برتولت برهشت

هناك أيضاً تعبير Stenochorégraphie وهو تسجيل الخطوات كلّ على جدّة من خلال رسوم هندسية. في يومنا هذا تراجعت أهميّة هذه الوسائل لتدوين الرقص أمام استخدام تقنيات التصوير كوسيلة للحفظ والتسجيل.

مع تطوّر فنّ الباليه* بدأت الكوريفغرافيا تتحوّل إلى اختصاص مُستقلّ، وأخذت الكلمة معناها الحديث كفنّ تصميم الرقصات للعرض. في القرن التاسع عشر، استُخدمت الكلمة لتمييز الرقص الذي يُقدّم على خشبة مسرح أمام مُعزّجين، عن حلّقات الرقص التي تنعقد بشكل عفويّ ضمن الاحتفالات.

في القرن العشرين أخذت الكوريفغرافيا بُعداً جديداً مع الباليه الروسية* التي جعلت من تصميم الرقصات جزءاً من تصميم اللوحة العامّة للعرض، وعُتصرًا من العناصر التي تُؤدّي إلى تحقيق لوحة مشهدية متكاملة، خاصّة وأنّ الباليه الروسية خلّصت الباليه من شكلها الكلاسيكيّ المُقنّن بحركات مُنقطّة، وحَوّلنها إلى وسيلة تعبير أكثر حُرّة. وبذلك لم تُعدّ براعة أداء الراقص هي العنصر الأهمّ في العرض، وإنّما التشكيلات الحركية العامّة وحركات التجمّع أيضاً. وقد كان لهذا التطوّر في مفهوم الكوريفغرافيا تأثيره على وضع رقصات الباليه ضمن الأوبرا* أيضاً. ومما لا شكّ فيه أنّ تطوّر فنّ الكوريفغرافيا في العصر الحديث تأثّر أيضاً بظهور دراسات اهتمّت بتدوين أوضاع الحركة في مُختلف أشكال التعبير الفنيّ وتحليلها، ممّا أدّى إلى التركيز على القوى الحيّة والانفعالية في الجسد واستثمارها بحيث تأخذ شكلاً تعبيرياً. من أهمّ هذه الدراسات الأبحاث التي أجراها السويسريّ جاك دالكروز J. Dalcroze (١٨٦٥-١٩٥٠) والألمانيّ رودولف لابان

Supernumerary

■ الكومبارس

Comparses

تُستخدم هذه الكلمة في اللغة العربية بشكل مُحرّف عن اللفظ الإيطالي Comparsa، وهي كلمة مأخوذة عن الفعل اللاتيني comparare الذي يعني ظَهَرَ.

كانت كلمة كومبارس تدلّ على المُمثل* الذي يظهر على خشبة المسرح دون أن يُنطق بأية جملة، ويلعب دور حارس أو حاجب، ثمّ صارت تدلّ على المُمثل الذي يُؤدّي دورًا ثانويًا في مسرحية ما، وهي لا تخلو من معنى انتقاصي.

في اللغة الفرنسية تُستخدم بالإضافة إلى كلمة Comparses كلمة Figurant التي تحوّل نفس المعنى.

في اللغة الإنجليزية تُطلق تسمية Supernumerary أو Super على المُمثل الذي لا يُنطق بأية كلمة ولا يتلقّى أيّ أجر. وما زالت تُستعمل في لغة المهنة لأولئك الذين يُشاركون في مشاهد الجُموع. أما الذين يقتصر دورهم على لفظ جملتين أو ثلاثة فتُطلق عليهم تسمية Walk-on.

انظر: الشخصية.

Comedy

■ الكوميديا

Comédie

من الكلمة اليونانية Komedía، وهي أغنية طقسية كان يُغنّيها المشاركون المُستَركون بأقمة حيوانية في مَواكب الإله ديونيزوس في الحضارة اليونانية.

تحدث أرسطو (384-322 ق.م) عن الكوميديا وأصولها في كتابه «فنّ الشعر» (الفصلين الرابع والخامس) واعتبرها نوعًا

B. Brecht (1898-1956) في نصّه «الأورغانون الصغير» أنّ الكوريفاريا هي أحد العناصر التي تُساهم في توضيح الحكاية* في الغرض المسرحي، إلى جانب الموسيقى والماكياج* والديكور* والزّي*. وفي مَعرُض حديثه عن الأسلية* في الغرض المسرحي ومدى قُدرتها على تصوير الواقع، اعتبر بريشت أنّ المسرح الذي يَستند بشكل كبير على الغُستوس* لا يُمكن أن يَستغني عن الكوريفاريا، وأنّ الكوريفاريا بعناصرها المكوّنة مثل الإرتجال الإيمائي والإيماءة الأنيفة والتجانس العام للحركة تُؤدّي إلى الأسلية بالضرورة وتُساهم في خلق تأثير التّغريب* لكنّها في نفس الوقت لا تُلغي ذلك التصوير للواقع لأنّها جزء من بناء الحكاية.

في العالم العربيّ كان لتصميم الرقصات في بعض أشكال المسرح الاستعراضية وفي بداية السينما دوره الهامّ في تحقيق شكل أداء فنيّ مُتميّز. من التجارب الهامة في هذا المجال تجربة الكوريفراف عبد الحليم كاراكالا في تصميم رقصات فرقته في لبنان، وتجربة علي رضا في فرقة رضا في مصر وعماد جمعة في تونس. وفي مجال المسرح يُعتبر التونسيّ محمد إدريس (1944-) من المُخرجين الذين استَخلعوا الكوريفاريا بنجاح في المسرح. وقد قامت الكوريفراف التونسية نوال إسكندراني بتصميم الرقصات لعرضيه «إسماعيل باشا» و«يعيشو شكسبير». كذلك فإنّ الأخوين عاصي (1923-1986) ومنصور (1925-) الرحباني أعطيا للكوريفاريا دورًا أساميًا في مسرحيّاتهما الفينائية، وقد صمّم لهما الرقصات عبد الحليم كاراكالا.

انظر: الرقص والمسرح، الحركة.

اجتماعية تُعَيِّرُها عن الأشكال* المسرحية الشعبية المضحكة، وعن نقيضها الجاذ وهو التراجيديا. كما اُتِّبَقَ عنها مفهومٌ جماليُّ يُناقض مفهوم المأساوي* هو المضحك* بتناقضاته الهزلي والساخر.

من ناحية أخرى، فإنَّ تحديد تاريخ الكوميديا بتاريخ النوع المسرحي هو عملية متقوصة تُقَيِّبُ أنواعاً مسرحية هامة، أو أشكالاً تجمع بين الجاذ والمضحك بكلِّ أشكاله مثل البولسلك* والغروتسك* وغير ذلك. ذلك أنَّ الكوميديا بالمعنى الواسع للكلمة عانت دوماً من التراجع بين انتمائها إلى أصول شعبية وبين طموحاتها الأدبية.

والكوميديا بتعريفها العام هي مسرحية يقوم الفعل الدرامي* فيها على تحطُّي سلسلة عقبات لا تحوِلُ خطراً حقيقياً ولذلك تكون الخاتمة* فيها سعيدة.

تَهْدَفُ الكوميديا إلى التسلية والتفدي أحياناً. وهي تجذب الجمهور من خلال عرض تحلل ما (موقف أو شخصية أو ظاهرة) عبر تضخيمه بحيث يتمكن المُتفرِّج* من النظر إلى هذا التحلل بشكل عقلائي ومن الخارج، وبذلك يشعُر بتفوقه. وهي لا تستدعي الانفعال (الخوف والشفقة) بقدر ما تُطَلِّبُ من المُتفرِّج موقف مُحاكاة. وبالتالي فإنَّ التطهير* فيها هو نوع من التنفيس واستنارة الوعي. ولذلك فهي قابلة لتأثير التفرُّيب* ولأسلوب المسرح* أكثر من غيرها من الأنواع التي تعتمد التمثيل* شبه الكامل بالكل*.

الكوميديا والواقع:

تُظَلُّ الكوميديا بكافة أشكالها أكثر التصاقاً بالواقع اليومي وأكثر ارتباطاً بالحياة العادية من

مسرحياً يُناقض التراجيديا*. فكما تكون التراجيديا مُحاكاة* لأفعال جليلة تقوم بها شخصيات عظيمة، تكون الكوميديا مُحاكاة لأفعال الأدنياء تقوم بها شخصيات من منزلة وضعية، ولكن لا بمعنى وضاعة الخلق على الإطلاق، فإنَّ المضحك ليس إلا قِسمًا من القبيح*.

رَبَطَ أرسطو نشأة الكوميديا بطقوس جوقة الأناشيد القفصية (نسبة إلى العُصْر المُذَكَّر رمز الخصوبة الذكورية). وقد طرح أصل الكلمة المُباشِر وأرجعها إلى Cōmos وهي المأدبة الماجنة التي كانت تُقام في نهاية احتفالات ديونيزوس كمحاكاة تَهْكِيمة* لها. كما ذكر في نفس المصدر أنَّ هناك من يُعِدُّ الكلمة إلى Kōmē وهو اسم قرية عَرَفَت الطُّقوس الأولى التي أفرزت الكوميديا.

بعد ذلك، وعبر تاريخ المسرح، استُخدمت كلمة كوميديا بِمَعْنَى ثلاثة: فهي في الأساس اسم لنوع مُحدَّد من الأنواع* المسرحية يُخْتَلِفُ عن التراجيديا. كما أُطْلِقَت تسمية كوميديا في القرن السادس عشر وبداية القرن السابع عشر على المسرحية بشكل عام. كذلك استُخدمت تسمية كوميديا أيضاً للدلالة على كلِّ مسرحية تحوِلُ طابع الإضحاك بِخُصْرٍ النظر عن نوعها.

من هذا المُطلَق يبدو تعريف الكوميديا إشكاليةً بِخُصْرٍ ذاته. فقد كانت بالحقيقة على مدى تاريخها نوعاً مسرحياً له تاريخ طويل في الغرب، بدأ مع اليونانيين أرسطوفان Aristophane (٤٤٥-٣٨٥ ق.م)، واستمرَّ في الحضارة الرومانية، ثم غاب في القرون الوسطى ليعود للظهور منذ عصر النهضة وحتى القرن الثامن عشر (انظر الأنواع المسرحية). والكوميديا كنوع تُعرَّفُ من خلال معايير جمالية

والألماني فريدريك هيجل Hegel والفرنسي هنري غوبيه H. Gouhier، أو من منظور أنثروبولوجي اجتماعي أهمها دراسات الروسي نيقولا باختين N. Bakhtine، أو من منظور نفسي أهمها دراسات عالم النفس النمساوي سيغموند فرويد S. Freud (انظر المضحك).

تاريخ النّوع:

١/ الكوميديا الكلاسيكية أو القديمة:

أُطلق اسم «كوميديا» على الاحتفالات الديونيزية التي كانت تتم لدى الدّورين في اليونان. وهذه الاحتفالات أفرزت فيما بعد أشكالاً شعبية ثمّ نُصوصاً مكتوبة أهمها نصوص اليوناني أرسطوفان.

لم تكن الكوميديا القديمة في بدايتها تُقدّم حدثاً مُتأسكاً إذ كانت تتألف من مقاطع مُتفرقة هي عبارة عن استكشات مُفصلة. في القرن الخامس قبل الميلاد (٤٨٦) قُبِلَت الكوميديا في العروض الرسمية رغم أنها اعتبرت نوعاً أقلّ شأنًا من التراجيديا، وصارت جزءاً من الرّياحيات التي تُقدّم خلال المُسابقات (انظر الرّباعية).

مع أرسطوفان صارت الكوميديا نوعاً مسرحياً يطرح موضوعاً ذا علاقة ما مع الواقع ليُستفد، مع أنّ المسرحية كانت خليطاً بين الشعر والفانتازيا كما يبلو من الأتعة الغروتسكية ذات الشكل الحيواني التي كانت تُستخدم في كوميدياته (انظر القناع). في تلك المرحلة بدأت الكوميديا تُكتسب بُنية ثابتة، وصارت تتألف من مُقّمة* أو استهلال* تُؤدّي شخصية واحدة على شكل مونولوج* أو شخصيتان ثانويتان على شكل حوار*. يلي ذلك الدخول Parados، وهو أوّل نشيد للجوقة*، ثمّ المسابقة أو الأهون*.

التراجيديا التي تطرح عالمًا مثاليًا. وقد كان جمهور* الكوميديا دائماً أوسع وأكثر تنوعاً من جمهور التراجيديا، لأنها غالباً ما تمكس واقع الجمهور الذي تسخر منه وتُحاكمه أحياناً.

من ناحية أخرى، إذا كانت التراجيديا هي مُحاكاة الفعل بالفعل، والفعل الدرامي فيها يُحدّد الشخصية* وصفاتها، فإنّ صيغة الشخصية في الكوميديا هي الأساس، وهي التي تُحدّد الفعل، وهذا ما تَطَرَّق إليه الناقد الفرنسي مارمونتيل Marmontel منذ عام ١٧٨٧ حين عرّف الكوميديا بأنها مُحاكاة الطّباع من منظور الفعل. وغالباً ما تكون شخصيات الكوميديا مُستقاة من الحياة الواقعية، ممّا يجعلها تحلّ إمكانيّة كبيرة للثّد. وهي شخصيات أقلّ تعقيداً من شخصيات الأنواع الجادة، لا بل إنّها غالباً ما تكون شخصيات نمطيّة*.

الكوميديا والمُضحك:

تحوّلت صيغة الكوميدي Comique التي تعني المُضحك إلى مفهوم جمالي. ولكنّ الإضحاك ليس شرطاً لوجود الكوميديا، كما أنّ كلمة كوميديا لا تُفترض دائماً وجود الإضحاك. وقد عرّف تاريخ المسرح أنواع عُرُوض كثيرة أكثر ارتباطاً بالإضحاك، ومع ذلك لا تُصنّف ككوميديا.

وفي حين تُعتبر دراسة الكوميديا كنوع اختصاصاً مسرحياً بحتاً، فإنّ دراسة المُضحك تُدخّل في اختصاصات مُتنوعة تُعالجه كتأثير* على المُتلقي، أو كظاهرة تُتجلّد اجتماعياً وتاريخياً في حضارة ما. وقد ظهرت دراسات كثيرة عالجت مفهوم الضّحك والإضحاك والمُضحك من منظور فلسفي أهمها دراسات الفيلسوف الفرنسي هنري برغسون H. Bergson

ليشوموس أندرونيكوس L. Andronicus (م. ٢٤٠ ق.م) الذي حاول إعطاها طابعاً رومانياً. تابعت الكوميديا الرومانية تطورها ووصلت إلى الأوج مع بلاوتوس Plautus (٢٥٤-١٨٤ ق.م) وتيرانس Terence (١٩٠-١٥٩ ق.م) اللذين حاولا في القرن الثاني قبل الميلاد تطوير مسرح ميناندر، والمُحافظة على الإطار الخارجي اليوناني بتقريبه من الواقع الروماني. وقد كان لهما الفضل في إدخال الكثير من العناصر الجديدة مثل التنكر والحيل والفياء والرقص على المسرحية مما أعطاهما طابع الفرجة Le Spectaculaire أكثر من أي شيء آخر. وقد أخذت الكوميديا عند الرومان أشكالاً كثيرة هي التي أدت فيما بعد إلى ظهور أنواع متعددة، من أهمها *Fabula palliata* التي تستمد عناصرها من الكوميديا اليونانية، و *Fabula togata* التي تكون الشخصيات فيها من المواطنين الرومان، و *Fabula Atellana* وهي عروض إيماء فيها نوع من الارتجال بناء على كانهاء، وغيرها من العروض الشعبية.

وفي كل الأحوال ظلت الكوميديا اليونانية والرومانية تدين الكثير إلى أصولها الشعبية.

٥/ الكوميديا في القرون الوسطى:

في القرون الوسطى انحسرت الكوميديا كنوع، لكن تقاليد العروض الكوميدية الشعبية التي وجدت في الحضارة الرومانية استمرت وازدهرت. وقد يعود سبب بقائها حية في القرون الوسطى إلى الممثلين الجوالين *Jongleurs* والبهلوانات. ويمكن القول إن الأشكال الشعبية المضحكة التي ظهرت اعتباراً من القرون الوسطى قد انشقت عن الاحتفالات وأهمها الكرنفال، وتحوّلت إلى فواصل تقدم خلال عروض المسرح الديني، ومن ثم تبلّورت في

في البداية كانت المساجلة عفوية، ثم تحوّلت إلى حوار مضحك تظهر فيه تأثيرات الفسطائية بين الممثل الرئيسي ورئيس الجوقة. والأغون في الكوميديا لا يحتوي على أي حُف، على العكس من الأغون في التراجيديات. أثناء المساجلة تؤدي الجوقة رقصة تخلع فيها ثياب التمثيل وتوجه إلى الجمهور وتُخاطبه باسم الشاعر وهذا هو المقطع المُسمى الخانقة *Parabas*. والمقاطع الأخيرة من الكوميديا ليست إلا مشاهد متتالية لا رابط بينها، وهي تحوّل الضحك إلى أقصى حدوده لأنها تحتوي على عناصر هزلية ظهرت لاحقاً في الفارز (المهزلة).

٢/ الكوميديا المتوسطة:

ظهرت في القرن الخامس والرابع قبل الميلاد. ورغم أنها ابتعدت عن الواقع واستندت موضوعاتها من الأساطير، إلا أنها كانت ترمي إلى إعطاء درس أخلاقي من خلال رسم عادات وتقاليد وطياع مُتوعة، وهي تقرب كثيراً من تعريف أرسطو للكوميديا.

٣/ الكوميديا الجديدة:

وتسمى *Nea*، وهي الكوميديا التي ظهرت بين عام ٣٣٠ و ٢٩٠ ق.م وارتبطت بالكتاب ميناندر Ménandre (٣٤٢-٢٩٣ ق.م). وقد حاول ميناندر أن يجعل من الكوميديا نوعاً ذا شأن، وأدخل عليها قصص الحب التي تشابه في حبكة معقدة، مما أعطى للمسرحية وحدتها الغضبية بعد أن كانت تتألف من مقاطع مُترقة. ولذلك تُعتبر الكوميديا الجديدة النواة التي سمحت بتشكيل الكوميديا الكلاسيكية لاحقاً.

٤/ الكوميديا الرومانية:

ولدت الكوميديا الرومانية من الكوميديا الجديدة اليونانية وتطوّرت خلال قرون مع

فَنَ الشُّعْرُ* وَوَضَعَا قَوَاعِدَ* الْكِتَابَةِ الْمَسْرُحِيَّةِ.
جَدِيرُ بِالذِّكْرِ أَنَّ هَذِهِ الْكِتَابَاتِ النَّظَرِيَّةَ لَمْ
تَسْتَطِعْ التَّأثيرَ عَلَى الْكوميديا السَّالِةِ فِي بِلْدَيْنِ
هُمَا إِسبَانِيَا وَإِنْجِلْتَرَا حَيْثُ حَافِظُ الْمَسْرَحِ عَلَى
طَائِفَةِ الْمَحَلِّيِّ، وَحَيْثُ حَالَتْ جَمَالِيَّاتِ الْبَارُوكِ*
السَّائِدَةِ دُونَ التَّزَامِ الْكِتَابِ بِقَوَاعِدِ الْأَنْوَاعِ
الضَّارِمَةِ. نَتِيجَةً لِذَلِكَ فَإِنَّ تَسْمِيَةَ كوميديا لَدَيْهِمْ
كَانَتْ تَعْنِي الْمَسْرُحِيَّةَ بِمَعْنَاهَا الْعَامَّةُ (انْظُرْ
الْكوميديا الْإِسبَانِيَّةَ). مِنْ أَمَمِ الْكِتَابِ فِي هَذَيْنِ
الْبِلْدَيْنِ الْإِسبَانِيَيْنِ فِرْنَانْدُو رُوخَاس F. Rojas
(١٤٧٥-١٥٤١) وَلُوِي دِي رُوِيْدَا L. Rueda
(١٥١٠-١٥٦٥) وَتِيرَسُودِي مَوْلِيَا T. Molina
(١٥٨٣-١٦٤٨) وَالْإِنْجِلِيزِيَّ وَلِيْمُ شَكْسْبِيرِ W.
Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦) وَغَيْرِهِ مِنْ كُتَّابِ
الْمَسْرَحِ الْإِلِيزَابِيَّ.

بَعْدَ ذَلِكَ ظَهَرَتْ تَأثيرَاتُ الْمَسْرَحِ الْإِيطَالِيَّ
وَالْحَرَكَةِ الْإِنْسَانِيَّةِ عَلَى الْكوميديا الَّتِي تَطَوَّرَتْ
فِي إِنْجِلْتَرَا فِي الْعَصْرِ الْيُغُوتِيَّ مَعَ جُونِ فِلْتشر
J. Fletcher (١٥٧٩-١٦٢٥)، وَعَلَى أَنْوَاعِ
مُحَدَّدَةٍ مِثْلَ كوميديا الْأَمْزِجَةِ* الَّتِي وَضَعَ أُسُسَهَا
بَنُ جُونْسُون Ben Jonson (١٥٧٢-١٦٣٧). أَمَّا
فِي فِرْنَسَا عَصْرُ النُّهْضَةِ، فَقَدْ تَأَخَّرَتْ الْكوميديا
بِسَبَبِ مَنَعِ الثُّرُوسِ الْمَسْرُحِيَّةِ فِي قَفَرَةِ الْحُرُوبِ
الدِّيْنِيَّةِ، وَلَمْ تَظْهَرْ كَنُوعٍ خَاصٍّ وَمُفَصَّلٍ إِلَّا فِي
لِلْقَرْنِ السَّابِعِ عَشَرَ مَعَ مَوْلِييرِ Molière (١٦٢٢-
١٦٧٣).

جَدِيرُ بِالذِّكْرِ أَنَّ الْفِرْنَسِيَّيْنِ بِييرِ كُورْنِي
P. Corneille (١٦٠٦-١٦٨٤) وَجَان رَاسِينِ
J. Racine (١٦٣٩-١٦٩٩) وَبُولِ سِكْكَارُونِ
P. Scarron (١٦١٠-١٦٦٠) كَتَبُوا مَسْرُحِيَّاتٍ
أَطْلَقُوا عَلَيْهَا اسْمَ كوميديا، إِلَّا أَنَّ الصُّحُفَ
الصَّرِيحِ وَالوَاضِحِ كَانَ غَاثًا عَنْهَا. وَهِيَ لَمْ
تَحْتَلِدْ كَكوميديا إِلَّا مِنْ خِلَالِ نَهَائِيَّتِهَا السَّعِيدَةِ

أَشْكَالَ خَاصَّةٍ مِنَ الثُّرُوسِ عَرُفَتْ تَطَوُّرًا مُسْتَمَرًّا
مِثْلَ الْفَارْسِ وَغُرُوسِ الْحَمَاقَاتِ* وَأَعْيَادِ
الْمَجَانِينِ وَالْأَخْلَاقِيَّاتِ* وَالْمُونُولُوجِ الدِّرَامِيَّ*
وَالْمَوَاعِظِ الْمَرْجَةِ *Sermons joyeux*، وَكُلِّ أَنْوَاعِ
الْفَرْجَةِ الَّتِي كَانَتْ تَتَبَّعُ فِي الْأَسْوَاقِ الْعَامَّةِ،
وَمِنْهَا الْكوميديا دِيلَارَتِهِ*. أَمَّا النُّصُوصُ
الْكوميديَّةُ الْمَكْتُوبَةُ فَلَمْ يَكُنْ يَعْرِفُهَا إِلَّا
الْمُتَعَلِّمُونَ، وَلَمْ تُعْرِفْ بِشَكْلِ أَوْسَعٍ إِلَّا فِي
الْقَرْنِ السَّادِسِ عَشَرَ بِتَأثيرٍ مِنَ الْحَرَكَةِ الْإِنْسَانِيَّةِ
الَّتِي نَهَلَتْ مِنَ النُّصُوصِ الْقَدِيمَةِ وَتَرَجَّمَتِهَا.
وَهَذَا التَّمْيِيزُ بَيْنَ الثُّرُوسِ الشَّعْبِيَّةِ وَالنُّصُوصِ
الْمَكْتُوبَةِ الْمُسْتَمْلَةِ مِنَ الْقُدَمَاءِ يُعَيِّرُ تَصْنِيفَ
الْكوميديا إِلَى كوميديا رَافِعَةٍ *Haute comédie*
تَعْتَمِدُ عَلَى مَتَانَةِ الْحِكْمَةِ وَاللَّيْبِ بِالْأَلْفَاظِ،
وَكوميديا هَابِطَةٍ *Basse comédie* تَعْتَمِدُ الْإِضْحَاقَ
الْبَصْرِيَّ الْقَائِمَ عَلَى الْحَرَكَةِ*.

٦/ الْكوميديا فِي عَصْرِ النُّهْضَةِ:

ظَهَرَتْ الْكوميديا الْعَالِمَةُ *Commedia erudita*
فِي إِيْطَالِيَا فِي الْقَرْنِ السَّادِسِ عَشَرَ
وَاكْتَسَبَتْ هَذِهِ التَّسْمِيَةَ لِأَنَّهَا اسْتَدَلَّتْ إِلَى نُّصُوصِ
الْقُدَمَاءِ وَكَانَتْ تُقَدَّمُ أَمَامَ جُمْهُورٍ مِنَ الْمُتَعَلِّمِينَ.
وَقَدْ اعْتَبِرَتْ عَلَى هَذَا الْأَسَاسِ نَوْعًا رَافِعًا
يُنَاقِضُ كوميديا الْإِحْتِرَافِ *Commedia dell'arte*
(انْظُرْ الْكوميديا دِيلَارَتِهِ). مِنْ أَمَمِ كُتَّابِ
الْكوميديا الْعَالِمَةِ فِي تِلْكَ الْقَفَرَةِ فِي إِيْطَالِيَا
لُودُوفِيكُو أَرِيُوسْتُو L. Ariosto (١٤٧٤-١٥٣٣)
وَأَنْجِيلُو رُوزَانْتِه A. Ruzante (١٥٠٢-١٥٤٢)
وَنِيْقُولُو مَآكِآفِيلِلِي N. Machiavelli (١٤٦٩-
١٥٢٧). كَتَبَ هَؤُلَاءِ نُّصُوصَهُمْ بِلُغَةٍ رَافِعَةٍ
وَاعْتَمَدُوا قَاعِدَةَ الزُّحَدَاتِ الثَّلَاثِ* وَقَسَمُوا
مَسْرُحِيَّاتَهُمْ إِلَى خَمْسَةِ فُصُولٍ، وَذَلِكَ بِتَأثيرٍ مِنَ
الْمُظَنِّيرَيْنِ الْفِرْنَسِيَّيْنِ وَالْإِيْطَالِيَّيْنِ أَمَثَالِ سِكَالِيْجِرِ
Scaliger وَرُوتَرُو Rotrou اللَّذَيْنِ كَتَبَا أَبْحَاثًا فِي

سعيدة، والعائق* فيها ذو مظهر صَعْب لكنّ تخطينه مُمكن، وهذا ما يُوصل إلى النهاية السعيدة.

وعلى الرغم من أنّ الكلاسيكيّين مَيَّزُوا وَقَصَلُوا ما بين الأنواع المسرحيّة، إلّا أنّ تمييزهم هذا لم يكن يَرْتَبِط بِنَيْة المسرحيّة، ولذلك ظَلَّت الحدود بين الأنواع مُبْهَمَةً. فالقواعد التي يَسْتَعِدُّ إليها الكاتب تَظَلُّ نَفْسُها في التراجيديا والكوميديا، على الرغم من أنّهما يَتَنَاقِضَان تَمَامًا. وقد كتب كورني أنّ «الفروق بين هذين النوعين لا تكُنْ إلّا في أهميّة وعَظَم الشخصيات والأفعال». كما أنّ راسين ذكر على هامش نسخته من مآدبة أفلاطون: «الكوميديا والتراجيديا هما من نفس النوع». رغم ذلك، لم تَلْتَزِم الكوميديا الكلاسيكيّة بالقواعد المسرحيّة تمامًا مثل التراجيديا، وأُتِمّا تعاملت معها، وعلى الأخصّ مع قاعدة مُشَابَهة الحقيقة*، بِمُرُونَةٍ أكبر.

٨/ أُرْزِمَت الكوميديا في القَرْنِ الثامن عَشَرَ:

طَرَأَ على الكوميديا تَطَوُّر هَامٌّ اعتبارًا من القرن الثامن عشر. فمنذ هذه المرحلة بدأت التراجيديا والكوميديا كَأَنْوَاعٍ مُسْتَخَلَّةٍ تَنَحَسَّر، وعاد التَّنَصُّر المأساويّ والتَّنَصُّر الكوميديّ للاجتماع معًا في العمل المسرحيّ الواحد. ففي ١٧٦٠، طرح المُنْظَر الفرنسيّ دونيز ديدرو D. Diderot (١٧١٣-١٧٨٤) وبعده الألمانيّان غوتولد لسنغ G. Lessing (١٧٢٩-١٧٨١) وهيردر Herder في ألمانيا أُرْزِمَت المسرح ككُلٍّ، وَرَفَضُوا تقسيم الأنواع وفصلها الذي هو أساس الكلاسيكيّة، انطلاقًا من أنّ الإنسان لا يَمِيش وضْعًا مأساويًّا خالصًا أو كوميديًّا خالصًا. لكنّ هذه الأفكار لم تَجِد طريقها إلى التطبيق إلّا في القرن التاسع عشر بعد الثورة الفرنسيّة وفي عصر

التي تُمَيِّزُها عن التراجيديا، وهذا ما دعا المُنْظَرين إلى إطلاق اسم تراجيكوميديا* على التراجيديات ذات النهاية السعيدة. أمّا مولير فقد حَقَّقَ الرِيط بين الكوميديا والإضحاك في أغلب مسرحياته عدا «دون جوان» و«طرطوف» و«كاره البشر»، ولذلك يُعْتَبَر مؤسّس الكوميديا الكلاسيكيّة.

٧/ الكوميديا الكلاسيكيّة:

يُمكن اعتبار الكوميديا الكلاسيكيّة ظاهرة فرنسيّة. فقد ظهرت في ١٦٣٠ تحديدًا، أي زمن التحوّل الأساسيّ الذي حصل في بُنية المجتمع الفرنسيّ مع استلام لويس الرابع عشر للسلطة، وظهور الأكاديميّات، وإنتاش جُمهُور من نوع جديد هو جُمهُور البَلاط الذي يَنَالُف بغالبيّته من النُبَلَاء وكِبَار البورجوازيّين. وقد أخذت الكوميديا كنوع وكمفهوم شكلها النهائيّ مع مسرح مولير الذي خَلَقَ نَمُودَجًا خاصًّا من الكوميديا إذ جمع بين تأثيرات الكلاسيكيّة الفرنسيّة والتقاليد الكوميديّة الشّعبيّة التي عرفها في بدايات عمله في المسرح الجوّال*، وأدخلها ووَقَّفها في نصوصه بشكل لم يَكُنْه من أتوا بعده فكان ذلك من أسباب انحدار الكوميديا.

بعد انقضاء القرن السابع عشر، تَحَدَّدَت الكوميديا الكلاسيكيّة بكونها مسرحيّة أكثر ارتباطًا بالواقع من الأشكال الشّعبيّة ومن التراجيديا. فالشخصيّات في هذه الكوميديا تنتمي إلى البورجوازية أو إلى عاتمة الشعب، وفي بعض الأحيان تكون من النُبَلَاء (شرط ألاّ تطرح المسرحيّة وَضْعهم السياسيّ، وألاّ يكون لهم تدخّل أساسيّ في مجرى الحدث). والمواضيع فيها مُسْتَمَدَّة من واقع المجتمع في تلك الفترة. وتُعرَف الكوميديا الكلاسيكيّة بكونها مسرحيّة ذات مسار مُعَيَّن فيه توتّر دراميّ لكن نهايتها

ازدهار البورجوازية.

والواقع أنَّ الكوميديا الخالصة لم تُعرَف تطوُّراً ولا تَلَاوُماً مع ظروف الحياة في القرن الثامن عشر ممَّا خلق أزمة. يُضاف إلى ذلك أنَّ تقاليد الكوميديا ديلارته وغيرها من الأنواع الشَّعبية التي شكَّلت أحد مصادر الكوميديا قد انهارت أو تجمَّدت حين تَثَبَّت في نصوص مكتوبة. نتيجة لذلك ظهرت أنواع جديدة استعمرت ربرتوار* مسرح الأسواق* الذي عُرف منذ القرون الوسطى، ولم تكن كوميديا خالصة لأنها تحتوي على عناصر أخرى ومثل الخناء والرَّقص (انظر الأوبرا المضحكة، الكوميديا الموسيقية، الفودفيل).

من ناحية أخرى ظهرت أنواع كوميدية ثانوية تُعتبر تشبُّهات من الكوميديا الخالصة منها كوميديا العادات* والكوميديا الدامعة* وغيرها من التشبُّهات.

من أهمَّ كُتَّاب كوميديا القرن الثامن عشر الإيطاليين كارلو غولدوني C. Goldoni (١٧٠٧-١٧٩٣) وكارلو غوتزي C. Gozzi (١٧٢٠-١٨٦٠) والفرنسيين بيير بومارشيه P. Beaumarchais (١٧٣٢-١٧٩٩) وبيير ماريفو P. Marivaux (١٦٨٨-١٧٦٣) الذي طوَّر الكوميديا وجعل الخطاب* المسرحي مركز الفعل، وأدخل لعبة المَرايا بشكل جعل الكوميديا تتجاوب مع منطلق العصر.

٩/ الكوميديا في القرنين التاسع عشر والوشرين:

في هذا العصر، ومع ازدهار البورجوازية بعد الثورة الفرنسية، انحسرت الكوميديا نهائياً، وانتشرت الأنواع المهجنة ومثل الدراما* التي كانت ترمي إلى الاقتراب من الواقع فحملت طابعاً خليطاً زواج بين الرفيع* والفروتسك،

وخاصة في المرحلة الرومانسية* في المسرح. كذلك ظهرت أنواع شَّعبية بديلة عن الكوميديا والتراجيديا ومثل الفودفيل* المضحك والميلودراما* الباكية، وأخذ المسرح طابعاً ترفيهياً أعطى للغرض المسرحي الأولوية على النص.

ولأن القرن التاسع عشر هو عصر ازدهار الرواية، كان أغلب كُتَّاب المسرح من الروائيين في الأصل فصارت المسرحيات للقراءة أكثر منها للغرض، وظهر نوع المسرح المقروء* الذي برز من كتابه ألفريد دو موسيه A. Musset (١٨١٠-١٨٥٧) في فرنسا وجورج بوشن G. Büchner (١٨٣٧-١٨١٣) وهنريك فون كلايست H. Kleist (١٧٧٧-١٨١١) في ألمانيا.

في نهاية القرن التاسع عشر وبداية العشرين، صارت تسمية كوميديا تُعني مسرحية مضحكة خفيفة. وظهرت بالإضافة إلى ذلك أنواع مسرحية أخرى تحتوي مواقف مضحكة وعناصر إضحاك، وهذا ما نجده في عروض الفودفيل وبعض أنواع الفارز الحديثة، وفي مسرحيات لا يمكن تصنيفها بشكل واضح مثل مسرحيات الفرنسيين جورج كورتولين G. Courteline (١٨٥٨-١٩٢٩)، وجورج لايش G. Labiche (١٨١٥-١٨٨٨) وإدمون رostand E. Rostand (١٨٦٨-١٩١٨) والإيرلندي إدموند سينغ E. Synge (١٨٧١-١٩٠٩) والأميركي توماس ستيرنز إليوت T.S. Eliot (١٨٨٨-١٩٦٥).

في روسيا ظهرت الكوميديا الواقعية Comédie réaliste مع نيقولا ي غوغول N. Gogol (١٨٠٩-١٨٥٣) وشكَّلت خطأً جديداً تابعه أنطون تشيخوف A. Tchekhov (١٨٦٠-١٩٠٤) من بعده في مسرحياته الساخرة التي تحمِل عنوان كوميديا (مسرحية) «النورس»

استعملت كلمة «ملهاة للكوميديا لأن هذه الكلمة تتضمن معنى التسلية وتتناسب في الوزن مع تسمية مأساة المُستَحْدَمَة للتراجيديا.

تَبَيَّنَ رِوَادُ المَسْرَحِ العَرَبِيِّ أَمْثَالَ مَارُونِ النِقَاشِ (١٨١٧-١٨٥٥) وبعقوب صنوع (١٨٣٩-١٩١٢) الكوميديا بشكل واضح إلى جانب المسرح الخِنَائِيِّ*. وقد اعتبروا أنَّ مواضع الكوميديا التي اقتبسوها عن مسرحيات غربية أقرب إلى الواقع وأكثر قابلية للتوافق مع الواقع العربي، بالإضافة إلى كونها تُشَدُّ اهتمام المُتَفَرِّجِ المَحَلِّي. وقد ألف الرواد مسرحيات هَزَلِيَّة ذات مَضَمُون مَحَلِّي لكنها مُسْتَفَدَّة في رُوحِيتها وشكلها من قالب الكوميديا الكلاسيكية (خمس قصص، حبكة مُصَاعِدَة، نهاية سعيدة)، واستخدموا فيها اللغة الفصحى المُطَمَّعَة باللهجات المَحَلِّيَّة. وقد كان استخدام اللهجات المُخْتَلِفَة وسيلة إضحاك شائعة تُجَدِّدُها على سبيل المِثَال في مسرحيتي «البخيل» (١٨٤٧)، و«السلطان الحسود» (١٨٥١) لمارون النقاش.

فيما بعد تطوَّرت أشكال مسرحية وأشكال عُروض تعتمد الإضحاك، وظهرت أشكال مسرحية هي أقرب إلى القودفيل والغازس الشعبية تستند إلى وجود شخصيات نمطية مَحَلِّيَّة كان يُؤَدِّيها مُثَلِّون معروفون ويثل المصري نجيب الريحاني (١٨٩١-١٩٤٩) الذي ابتدع شخصية كشكش بك، والمصري علي الكسار (١٨٨٥-١٩٥٧) الذي ابتدع شخصية البربري عثمان وأذاها من بعده السوري عبد اللطيف فحفي (١٩١٦-١٩٨٦). كذلك فإنَّ اللبناني جورج دخول ابتدع شخصية كامل الأصلي. كذلك شاع نوع آخر من العُروض الكوميديَّة تُشَكِّلُ مجموعة من الفواصل أو تُكوِّن عَرَضًا مُكَايِلًا. من هذه العُروض الفواصل والاسكتشات والفرانكوآراب

و«بستان الكرز» أو مَزْجَة (مسرحية «الدب») لكنها تُخْتَلِف اختلافاً تاماً عن الكوميديا كنوع.

اعتباراً من الثلاثينات من هذا القرن، دخلت العناصر الهُزْلِيَّة والمُضْحِكَة على أنواع مسرحية لها طابع جاد، وأحياناً صارت هذه العناصر الهزلية في الظاهر تُعَبِّر عن مأساوية الحياة كما في مسرح القَبْث* والمسرح السريالي* وعلى الأخص مسرحية «أوبو ملكا» للفرنسي ألفريد جاري A. Jarry (١٨٧٣-١٩٠٧). كما ظهر ما يُسمَّى بالكوميديا السوداء*.

على صعيد الإخراج*، حاول بعض المخرجين إحياء أشكال الإضحاك الشعبي للتوصل إلى طرح ما هو جاد ضمن قالب بولسك، وهذا ما نجده في عُروض الروسي فيسولود ميرخولد V. Meyerhold (١٨٧٤-١٩٤٠) والإيطالي داريو فو D. Fo (١٩٢٦-) والفرنسية آريان منوشكين A. Mnouchkine (١٩٣٩-).

الكوميديا في المَسْرَحِ الشَّرْقِيِّ:

لم يُعرف المسرح الشرقي* التقليدي الكوميديا كنوع مُستَقِل، لكنَّ الإضحاك لم يُغِب عنه وقد أخذ شكل فواصل مُضْحِكَة.

الكوميديا في المَسْرَحِ العَرَبِيِّ:

في تعليقاته على كتاب «فنُّ الثَّعْمَر» لأرسطو استعمل ابن سينا (٩٨٠-١٠٣٧) تعبير كوميديا مُقَابِل كلمة كوميديا لجهل العرب آنذاك بالمسرح وبأنواع المسرحية. أمَّا ابن رُشد (١١٢٦-١١٩٨) فقد فَسَّر الكوميديا بأنها صناعة الهجاء.

مع دخول المسرح إلى العالم العربي في نهاية القرن التاسع عشر، استُخْدِمَت كلمة كَمِيضَة لِلدَّلالة على المسرحية بشكل عام، كما

(١٩٢٥-)، ومسرحيات محمود دياب (١٩٣٢-١٩٨٣) في بداياته، وعلى الأخص «البيت القديم». انظر: التراجيديا، الأنواع المسرحية.

■ الكوميديا الإسبانية Comedia

Comedia

تسمية لنوع من أنواع المسرح الإسباني ظهر اعتباراً من القرن الخامس عشر تدور مواضيعه حول الحب والشرف والإخلاص، ويتخذ شكل التظهير إلى ثلاثة أيام.

والواقع أن تسمية كوميديا في المسرح الإسباني لا تحمل دلالة الإضحاك لأن فصل الأنواع المسرحية إلى تراجيديا* وكوميديا* لم يكن مغروفاً فيه بسبب سيطرة جمالية الباروك*. لكن تسمية كوميديا كانت تميز عروض المسرح اللُنُويّ (جاذ أو هنزلي) عن عروض الأوتوساكرستال* الدينية. وبشكل عام، تُصنّف الكوميديا الإسبانية إلى فئتين تُحدّدان الترجمين الأساسيين للمسرح الإسباني: فمن جهة هناك المسرحيات التي يحتلّ العرض فيها مكان الصدارة، وتكثر فيها الخدع والجميل المسرحية، وتُطلق عليها تسمية كوميديا الجيل *Comedia de tramoyas*، والفئة الثانية تتميز بأهمية الحبكة* ومسار الأحداث والمواقف والشخصيات على حساب العرض، وتُطلق عليها تسمية كوميديا الذكاء *Comedia de ingenio*.

من الأنواع التي أفرزتها الفئة الثانية ما يُطلق عليه تسمية كوميديا الشيف والإشاح *Comédie de cape et d'épée*، وهي مسرحيات تدور مواضيعها حول الشرف وأخلاقيات الفرسان، خاصة وأن شخصياتها دائماً من النبلاء. تقوم الحبكة* الرئيسية في كوميديا الشيف

Franco-Arabe، وهو شكل مُتطوّر عن الفصل الضاحك لكن نُصوصه مكتوبة وليست مُرتجلة، ويقوم الإضحاك فيه على الالتباس* واللُوب بالالفاظ.

ارتبطت الكوميديا العربية بالعرض المسرحي وأخذ مؤلفوها بعين الاعتبار ظروف العرض وذوق الجمهور، فكانت أكثر حيوية من العروض الجادة، واستطاعت بطايتها الشعبي أن تجد أرضاً صلبة في الساحة المسرحية، على الرغم من أنها أهملت أو هوجمت بحجة أنها هابطة كما فعل الناقد المصري محمود تيمور. بالمقابل اعتبر بعض النقاد، ومنهم المصري علي الراعي أن الأشكال الكوميديّة الشعبيّة يمكن أن تُشكّل بفتحاً لتطوير الظاهرة المسرحية العربية وربطها بواقع المُتفرّج العربي لأنها أكثر قدرة على استيعاب أشكال الفُرجة* المتنوعة.

عرف المسرح العربي منذ أواسط الخمسينات تحوُّلاً باتجاه تقديم مسرحيات لها طابع كوميدي، لكن السمة الغالبة فيها هي كونها «ثقافية» واقعية هادفة لها بُعد سياسي أحياناً. وفي هذه الحالة كان النصّ هو الأساس على حساب العرض ممّا يقتضيه توجه هذا المسرح لجمهور مُختلف عن الجمهور الشعبي الذي كانت تجذبه الكوميديا في السابق. من أهم هذه المسرحيات «حياتنا كده» التي كتبها نعمان عاشور (١٩١٨-١٩٨٧) عام ١٩٥١ وتغيّر اسمها فيما بعد إلى «المغمطيس»، ومسرحيات «الناس يللي تحت والناس يللي فوق» و«عيلة الدوغري» و«بابور الطحين» لنفس المؤلف، ومسرحيتي «الرجل الذي ضحك على الملائكة» و«العفاريات الزرق» لعلي السالم (١٩٣٦-) ومسرحيتي «عسكر حرامية» و«حلاق بغداد» لألفرد فرج (١٩٢٩-). ومسرحيات سعد الدين وهبة

الزواج، ولذلك تُشكّل أنماطًا سلوكية.
انظر: الكوميديا.

■ الكوميديا البطولية Heroic comedy *Comédie héroïque*

تسمية لنوع يقترب كثيرًا من التراجيكميديا* لأنه يجمع بين مقومات الكوميديا* والتراجييديا*. معًا، تتميز مسرحيات هذا النوع بكون الفعل الدرامي* فيها ذي طابع جليل يحيل طابع الخطر، لكن دون أن يوصل إلى حد التهديد بالموت. ولذلك فإنّ الخاتمة* فيه تكون سعيدة. تُثير الانفعال لدى المُفرّج دون أن تُعيل إلى حد استتارة الخوف والشفقة*.

ومفهوم البطولة في هذا النوع يتجلى بوجود شخصيات تُثير الإعجاب وإن لم تكن بالضرورة من فئة الأبطال التي تُعزّز التراجييديا. في بعض الأحيان تأخذ هذه المسرحيات شكل مُحاكاة تَهكِيّة* لما هو رفيع*، وفي هذه الحالة تُعَمِل طابع البورلسك*. ظهرت الكوميديا البطولية بداية في إسبانيا مع لوبي دي فيغا L.de Vega (١٥٦٢-١٦٣٥) ثم انتشرت في فرنسا مع بيير كورني P. Corneille (١٦٠٦-١٦٨٤) وجان روترو J. Rotrou (١٦٠٩-١٦٥٠)، وفي إنجلترا مع جون درايدن J. Dryden (١٦٣١-١٧٠٠).
انظر: الكوميديا، التراجيكميديا، البطل.

■ الكوميديا البورجوازية Domestic comedy *Comédie bourgeoise*

صيغة أُطلقت على نوع من الكوميديا* عُرف في القرن الثامن عشر واستمرّ خلال القرن التاسع عشر. تكون الشخصيات في هذا النوع من الطبقة البورجوازية، كما أنّ المواضيع فيه مُستقاة من الحياة اليومية. (انظر الدراما

والوِشاح على الالتباس* والمُفارقة والتكرّر. وغالبًا ما تُرافقها بشكل مُوازٍ حبكة ثانوية يُغلب عليها طابع الغروتسك*، ويكون محورها الخادم* أو المُهرّج* المعروف باسم غراسيوزو (الرشيق)، ممّا يخلُق نوعًا من التناقض في الطابع بين الحبيكتين.

اهتمّ كتاب القرن التاسع عشر في إسبانيا بكوميديا السيف والوِشاح وتابعوا الكتابة في هذا النوع، لكن التسمية صارت تُطلق في ذلك العصر على آية مسرحية رومانسية فيها قِصة حبّ.
انظر: الكوميديا.

■ كوميديا الأفكار Comedy of ideas

Comédie d'idées

تسمية تُطلق على المسرحية الفلسفية الجدّية التي تُناقش الأفكار فيها بشكل ساخر. من أهمّ كُتّابها الإنجليزي أوسكار وايلد O. Wilde (١٨٥٤-١٩٠٠) والإيرلندي جورج برنارد شو G.B. Shaw (١٨٥٦-١٩٥٠) والفرنسيّ جان جيروود J. Giraudoux (١٨٨٢-١٩٤٤) وجان بول سارتر J.P. Sartre (١٩٠٥-١٩٨٠).
انظر: الكوميديا.

■ كوميديا الأمزجة Comedy of humours

Comédie d'humours

نوع يُصنّف ضمن الكوميديا* الرفيعة وضع أسسه الإنجليزي بن جونسون Ben Jonson (١٥٧٢-١٦٣٧) واستقى أسسه من النظريات اليونانية عن نوعية الأمزجة في الدم وتأثيرها على السلوك الإنساني. وكوميديا الأمزجة هي مسرحية انتقادية ساخرة تقوم على تجسيد شخصيات يتطابق سلوكها مع نوع مُحدّد من

البورجوازية في كلمة دراما).

يُمكن أن تُصنّف مسرحيات البولفار* وعلى الأخص المسرحيات التي كُتِبها بالفرنسية الروسي ساشا غيتري S. Guitry (١٨٨٥-١٩٥٧) ضمن الكوميديا البورجوازية. انظر: الكوميديا، الدراما.

انظر: الكوميديا.

■ الكوميديا الدائمة Tearful comedy Comédie larmoyante

تسمية أطلقها الناقد الإنجليزي بلير Blair على نوع معروف باسم الكوميديا العاطفية *Comédie sentimentale*. وهي مسرحية فيها عبرة تستلزم أفعال ودموع المُتفرّج لكنّ الخاتمة* فيها تكون سعيدة. تستقي الكوميديا الدائمة مواضيعها من الحياة اليومية لذلك تقترب كثيراً من الدراما البورجوازية *Drame bourgeois* التي انتشرت في القرن الثامن عشر. يُمثّل هذا النوع في فرنسا الكاتب نيفيل دو لاشوسيه N. La Chaussée (١٦٩١-١٧٥٤).

انظر: الكوميديا.

■ كوميديا الحبكة Comedy of intrigue Comédie d'intrigue

نوع من أنواع الكوميديا* يستمد أصوله من الكوميديا اللاتينية والإيطالية. وُلد هذا النوع في القرن السابع عشر في فرنسا وعرف انتشاراً واسعاً في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، ولا يزال موجوداً حتى يومنا هذا. في بعض الأحيان يُطلق اسم كوميديا التوقف *Comédie de situation* على كوميديا الحبكة لأنّ المواقف الكوميديّة فيها تتولّد من الالتباس* والإبهام *Imbroglia*.

■ الكوميديا السوداء Black comedy Comédie noire

تسمية حديثة ظهرت مع غياب التراجيديا* كنوع، واستُخدمت لتوصيف مسرحيات لا علاقة لها بالكوميديا* إلا من حيث الاسم لأن طابعها مأساوي*، والنظرة التي تحيلها نظرة مُثبّطة، وإن كانت تعتمد على السخرية لإظهار هذه المأساة. والخاتمة* في الكوميديا السوداء ليست سعيدة، وإن حصل ذلك فبمَحْض المصادفة.

تندرج تحت إطار هذا النوع مسرحيات الإنجليزي وليام شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦) «تاجر البندقية» و«الصاع بالصاع»، ومسرحية «الموتوخة» للفرنسي جان آنوي J. Anouilh (١٩١٠-١٩٨٧)، ومسرحية «زيارة السيّدة العجوز» للموسريّ فريدريك دورنمات F. Dürrenmatt (١٩٢١-١٩٩٤)،

وكوميديا الحبكة هي مسرحية ذات إيقاع* سريع تتألف من مجموعة من الحبكة المتتالية والمُعقّدة التي تشغل الحيز الأول في المسرحية على حساب تطوّر الشخصيات. وهي بذلك تختلف عن كوميديا الصفات *Comédie de caractères* التي يتولّد الإضحك فيها من تصوير أنماط اجتماعية مُحدّدة. والحبكة* في هذه الكوميديا لها بُنية ثابتة. فهي تقوم على وجود عائق* ما يقف في وجه المُشّاق الذين يعتمدون كافة الوسائل لتخطيه، يُساعدهم في ذلك الخدم. تُعتبر مسرحية الإنجليزي وليام شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦) «كوميديا الأخطاء» من أنواع كوميديا الحبكة، وكذلك مسرحية «ألاعب سكان» لموليير Molière (١٦٣٢-١٦٧٣).

الإنساني داخل المجتمع.

يقوم الإضحاح في كوميديا العادات على التناقض بين التزام الشخصية* بسلوك اجتماعي مُعين، والرغبة الطبيعية الناجمة عن طباع أو صفات هذه الشخصية. من هذا المنطلق، فإن الجانب الأهم في هذه الكوميديا هو تحليل تصرف الشخصية وتوضيح أبعادها السلوكية، وليس بناء العبكبة*. غالبًا ما تكون الشخصيات فيها أنماطًا اجتماعية، كما أن الصفات النفسية والأخلاقية تُضخم فيها بحيث تُشكل مادة للنقد الاجتماعي. ومواضيع كوميديا العادات مأخوذة من الحياة اليومية للطبقة البورجوازية في أغلب الأحيان، والحدث فيها يقوم على علاقات اجتماعية مُنتهكة (دعاس، علاقات غرامية غير شرعية إلخ).

تُعَدُّ مسرحية الإنجليزي ولیم كونغريف W. Congreve (١٦٧٠-١٧٢٩) «حب بحب» أفضل مثال على كوميديا العادات، كما تدخل في إطار هذا النوع أيضًا مسرحية الفرنسي موليير Molière (١٦٧٣-١٦٧٢) «المُستحذِلقات السخيفات» ومسرحيات الفرنسي لوماس Lesage (١٦٦٨-١٧٤٧) والإنجليزي ريتشارد شريدان R. Sheridan (١٧٥١-١٨١٦).

في القرن التاسع عشر اقترنَت كوميديا العادات كثيرًا من الدراما* والميلودراما*. انظر: الكوميديا.

■ الكوميديا الموسيقية Musical comedy Comédie musicale

تسمية لعروض من عروض المنوعات* له طابع درامي واستعراضي. كذلك تندرج الكوميديا الموسيقية في إطار المسرح الفئاني*. فهي تجمع بين الرقص والغناء

ومسرحية «النورس» للروسي أنطون تشيخوف A. Tchekhov (١٨٦٠-١٩٠٤) وكشيمير من مسرحيات تيار العبث* وعلى الأخص أعمال الروماني أوجين يونسكو E. Ionesco (١٩١٢-١٩٩٤)، ومسرحية «مهاجر بريسان» للبناني جورج شحادة (١٩٠٧-١٩٨٩). انظر: الكوميديا، المأساوي، الفارز (المهزلة).

■ كوميديا الصالون Drawing-room play Comédie de salon

تسمية لمسرحية تعرض شخصيات موجودة في صالون بورجوازي تُناقش موضوعًا ما، وتبادل الأفكار والشجج والنقد اللاذع المُبطّن. وكلمة كوميديا في التسمية تُبرّر بالطابع الساخر الذي يَسود جو المسرحية ويجلّي بالحوار*. من الأمثلة على كوميديا الصالون مسرحية «الشقيقات الثلاث» للروسي أنطون تشيخوف A. Tchekhov (١٨٦٠-١٩٠٤) ومسرحيات الإنجليزي سومرست موم S. Maugham (١٨٧٤-١٩٦٥) والنمساوي آرثور شنيترلر A. Schnitzler (١٨٦٢-١٩٣١). انظر: الكوميديا، الدراما.

■ كوميديا العادات Comedy of manners Comédie de mœurs

ويطلق عليها أيضًا باللغة العربية اسم كوميديا السلوك أو كوميديا الطباع، كما أنها تقترب كثيرًا من كوميديا الصفات Comédie de caractères. ظهرت كوميديا العادات منذ القرن السادس عشر وهي تحول بعض صفات كوميديا الموقف Comédie de situation وكوميديا الأفكار* وكوميديا الأمزجة* لأنها تدرّس التصرف

والجوار* المَحْكِي وكلّ بَقِيَّات الاستعراض. والجانب المَشْهَدِي في القُرْص أهم من الجانب الدرامي لذلك تُعرف الكوميديا الموسيقية باسم كاتب الألحان والكوريغراف *Chorégraphe* وليس باسم مؤلف النص.

وكلمة الكوميديا في هذه التسمية تُستخدم بمعنى مسرحية، ولا تُفترض وجود الطابع المضحك*، لذلك سقطت هذه الكلمة من التسمية لاحقاً، وصار يُطلق على النوع اختصاراً صيغة الموسيقى *Musical*، خاصة وأن التسمية أطلقت أيضاً على نوع من الأفلام الاستعراضية في السينما.

تَقَرَّب الكوميديا الموسيقية بَيْنَها ومُكوِّناتها من أشكال أخرى تُعتبر أصولاً لها أو ظهرت معها في نفس الفترة مثل الأوبرا المضحكة* والأوبريت* والإكسترافاغازا* والميلودراما* والميوزيك هول* والفودفيل* والشارتويللا*، ولذلك يَصْعبُ تمييزها في بعض الأحيان عن هذه الأشكال. لا بل إن نفس العمل يُصنّف أحياناً ككوميديا موسيقية أو كأوبريت، وهذه حالة الأرملة الطُروب* للنسائي فرائز ليهار *F. Lehar* (١٨٧٠-١٩٤٨) على سبيل المثال.

للحكاية* خصوصيتها في هذا النوع، فهي غالباً بسيطة تأخذ شكل حبكة* مشوّقة، لكنّ الحدث يَنْخضع بشكل دائم للانقطاع لتقديم الرقصات والأغاني مما يُعطي للكوميديا الموسيقية طابع التبعثر الزمني والمكاني الذي يُخفف من ارتباط القُرْص بترجيّة مُباشرة في الواقع. من هذا المنطلق تُعطي الكوميديا الموسيقية للمُفرّج إمكانية الهروب من الواقع إلى عالم الحُلم. فمشاكل الحياة اليومية تُعالج من خلال السُحر والمجانية، كما أنّ المشاكل الاجتماعية والاقتصادية تُحلّ دائماً بنظرة

تُوفيقية، لا يبيّنا وأنّ غلبة طابع الإمتاع والإبهار يُحوّل ما هو دراميّ في الحكاية إلى مشهد بصريّ. فالتعبير عن الصراع* يَتِمّ أحياناً من خلال الرقصات أو الأغاني الجماعية لمجموعتين. هذا النوع من المُعالجة يُفسّر رواج الكوميديا الموسيقية في فترة الكساد الاقتصاديّ في أمريكا في الثلاثينات.

جدير بالذكر أنّ أهم الكوميديّات الموسيقية استقت مواضيعها من الأعمال المسرحية المعروفة مثل «سيدتي الجميلة» المأخوذة عن مسرحية «بيغاليون» للإيرلنديّ جورج برنار شو *G.B. Shaw* (١٨٥٦-١٩٥٠) و«قبضة الحيّ الغربي» المأخوذة عن مسرحية «روسيو وجوليت» للإنجليزيّ ولیم شكسبير *W. Shakespeare* (١٥٦٤-١٦١٦).

في هذه الأعمال التي تُعتبر مُتميزة، يتحقّق الربط المُضوريّ بين كلّ مُكوّنات العمل بما فيها الموسيقى والكوريغرافيا* اللتين تأخذان طابعاً درامياً له علاقة بالحدث.

أصول هذا النوع إنجليزية، ويمكن تحديد ظهوره عام ١٧٢٨ مع «أوبرا الشخّاذين» للإنجليزيّ جون غاي *J. Gay* (١٦٨٥-١٧٣٢). وأوّل كوميديا موسيقية بشكلها المعروف هي «في المدينة» (١٨٩٢) للموسيقّي الإنجليزيّ أوسموند كار *O. Carr*.

قُدّمت مُعظم الكوميديّات الموسيقية في أمريكا بعد إنجلترا، وحقّقت نجاحاً كبيراً في كافة دول أوروبا ثمّ في العالم.

- في النمسا وألمانيا حيث توجد تقاليد أوبريت غريبة، لاقت الكوميديا الموسيقية نجاحاً كبيراً واكتسبت طابعاً خاصاً أثر على بقية بلاد أوروبا، ثمّ تراجع تأثيرها بعد الحرب العالمية الأولى بسبب الشعور المُعادي لألمانيا في

(١٩٦٨).

لاقت هذه الكوميديات الموسيقية نجاحًا كبيرًا وتحوّلت إلى أفلام استعراضية مما جعل الفيلم الموسيقي بديلًا عن الكوميديا الموسيقية، ورَسَخَ تقاليده في كثير من البلدان، وعلى الأخص في أمريكا والهند ومصر.

في العالم العربي، يُمكن تصنيف مُعظم أعمال الآخرين عاصي (١٩٢٣-١٩٨٦) ومنصور (١٩٢٥-) الرحباني، وكذلك أعمال روميو لحود «ياسمين» و«بنت الجبل» ضمن الكوميديا الموسيقية أو الأوبريت لتقارب الشكلين. انظر: المَسْرَحُ الوِثَائِي.

■ الكوميديا ديللارته Commedia dell'arte

Commedia dell'arte

مُصطلح إيطاليّ يعني حرفيًا كوميديا الفن. وكلمة الفن هنا ليس لها المعنى الجماليّ المعروف وإنما كانت تدلّ على الاحتراف، خاصة وأنّ ظهور هذا النوع تزامن مع تشكّل تعاونيّات وتجمّعات تضمّ المُمثّلين المُحترفين وتُنظّم تعليم المهنة وممارستها.

ومع أنّ الكوميديا ديللارته نشأت في إيطاليا منذ القرن السادس عشر مع بداية تشكّل الفرق المسرحية، إلا أنّ التسمية لم تظهر إلّا في القرن الثامن عشر حين بدأ هذا النوع بالانحسار. وقد كانت التسمية الأولى لها في كوميديا الارتجال.

والكوميديا ديللارته هي الصيغة الأولى للفرقة المسرحية التي كانت تتمتع بجمالية شخصية ذات نفوذ. يتراوح عدد المُمثّلين في الفرقة الواحدة بين ١٠ و١٢ بينهم عدد من النساء، وهذا ما فرضته طبيعة المواضيع التي تُستند بشكل كبير على قصص الحب. وقد شكّلت عروض هذه الفرق نوعًا من الريرتوار*

تلك الفترة. بعد ذلك، وإبان الحرب العالمية الثانية، سافرت مجموعة كبيرة من المسرحيين الألمان إلى أمريكا مما سمح بتلاّخ تقاليد الكاباريه* الألمانية مع تقاليد المюзيك هول الأمريكية، فأدّى ذلك إلى ولادة أعمال مُتميزة أشهرها «سيدة الظلام» (١٩٤١) التي وضع موسيقاها الألمانيّ كورت فايل K. Weill (١٩٠٠-١٩٥٠) وعُثّتها ومثّلت فيها زوجته لوتة لينيا L. Lenya (١٩٠٠-١٩٨١)، وأوبرا الغروش الثلاثة للآلمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) التي لُحّنها كورت فايل.

- في أمريكا تندرج الكوميديا الموسيقية في إطار المسرح التجاري*، إذ أنّها احتلّت مركز الصدارة في عروض مسارح برودواي منذ بدايات القرن التاسع عشر، وحَقّقت أرباحًا خيالية لأنّها اعتمدت على الاستعراض الباهر والديكور المُكثّل.

في العشرينات من هذا القرن، دخلت تقاليد الجاز على الكوميديا الموسيقية الأمريكية وصار الرقص عنصرًا أساسيًا فيها مع فريد أستير F. Astaire وجين كيلي G. Kelly. من أشهر الموسيقيين الأمريكيين الذين كتبوا للكوميديا الموسيقية جورج غيرشوين G. Gershwin (١٨٩٨-١٩٣٧) الذي كتب موسيقى «بورغي أند بيس» التي قُدّمت في نيويورك عام ١٩٣٥، ومن أشهر الكورغراف الذين عمّلوا فيها جيروم روبنس J. Robbins.

في الستينات والسبعينات، وبتأثير من الحركة الهئية، دخلت تقاليد موسيقى الروك أند رول ومشاهد المرّي والغف لاستغزاز المُتفرّج. ومن أشهر الأعمال في تلك الفترة «كاباريه» (١٩٦٦) و«يسوع المسيح نجم خارق» (١٩٧١) و«هير»

تناقله المُمثلون آبا عن جدٍّ وحافظوا عليه بفضل التدريب الطويل.

تعود أصول الكوميديا ديللارته إلى عروض المُمثلين الجوّالين *Jongleurs* الإيمائية التي كانت تُقدّم في إيطاليا في القرن الثالث عشر، وعلى الأخصّ ثنائيات الخادم والسيد. كما أنّ بعض الشخصيات فيها مثل الدكتور *El Doctore* مأخوذة من الكوميديا اللاتينية. أمّا الأقنعة التي اشتهرت بها عروض الكوميديا ديللارته فتحتدر بأصولها من أقنعة الكرنفال.

خصّوصيّة الكوميديا ديللارته:

يقوم الأداء في الكوميديا ديللارته على فنّ الارتجال، أي تقديم المشاهد دون الاستناد إلى نصٍّ مُكامل مُسبق، وإنّما إلى كائشاه* أو سيناريو* يُحدّد دخول وخروج المُمثلين، والمُحطّة العامة للحدث، وملامح التّبكة* التي غالباً ما تقوم على مُخطّط دائري: يُحبّ ب الذي يُحبّ ج الذي يُحبّ أ. وعلى هذا النسيج الأوّل تُحاك مواقف وحوادث مُتجدّدة. والالتباس* في هويّة الشخصيات هو العنصر الأساسي المُكوّن لهذه التّبكة التي يُشكّل التّكرّر سيمتها الأساسية، ممّا يربط خاتمة* المسرحيّة بالتعرّف على الهويّة الحقيقيّة. والشخصيات في هذا النوع من العروض هي شخصيات نمطيّة* تُعرف من أزيائها وأقنعتها وتصرفاتها المرسومة سلفاً، وأهمّها بانتالوني والدكتور بالإضافة إلى ثنائيات المُثاق، والخدم الذين يُطلق عليهم اسم *Zanni*، وهي كلمة إيطاليّة قديمة تعني الأحق. وأشهر الخدم في هذا الشكل المسرحي أرلكان وبريغلا وغيرهما. وقد كانت هذه الشخصيات النمطيّة تُسمّى أقنعة، ويُعتبر كلّ منها دوراً* بالمفهوم الحديث للشخصيّة*. تعتمد سيناريوهات

الكوميديا ديللارته على الإضحاح من خلال مواضيع تُطرح غالباً قصّة الزوج المُخدوع الذي تُضربه زوجته ويُظَلّ سعيّداً، والعجوز الذي يقع في غرام صبيّة صغيرة، والشّمعوذ الذي يخدع الناس ويُنال عِقابها في النهاية إلخ. ومع أنّ هذه المواضيع مُستقاة من الواقع، إلّا أنّ مُعالجتها لا تيمّ بشكل واقعيّ، ومن الصعب أن يُستشفّ منها أيّة صورة عن المُجتمع، لأنّ بُنياتها تقوم على التجريد واللّعب* والمسرحية*. وهي لا تهذّب إلى المُحاكاة* أو إلى مُشابهة الحقيقة*، وإنّما إلى الإضحاح عبر عناصر عدّة أهمّها الالتباس والمبالغة في الحركة واختلاف اللّهجات المُستخدّمة.

الأداء في الكوميديا ديللارته:

اشتهرت الكوميديا ديللارته بكونها فنّ الارتجال. لكنّ الارتجال فيها له طبيعة خاصّة تجعله يختلف عن الارتجال العقويّ الذي عُرف في مظاهر احتفاليّة عديدة.

والارتجال في الكوميديا ديللارته لا يعني العمل دون تحضير، فهو يُطلّب يقنيّة عالية وسُرعة في البديهة وذاكرة جفطيّة واسعة لمقاطع معروفة ابتكرها بعض المُمثلين وكتبوها كتابةً، فصارت نُصوصاً يَتِمّ تداولها من بعدهم، مع تطويعها حسب مُطلّبات الكائشاه في كلّ عرض. كذلك يُطلّب الأداء الارتجاليّ خبرة كبيرة في تعامل المُمثّل* مع شركائه في المشهد كي لا تتضارب المواقف والجُمَل وردود الأفعال، وإنّما تُبنى على بعضها بعضاً بشكل مُنسيجم ومُبرّج. والواقع أنّ التعديلات التي يُجريها الارتجال تظلّ طفيفة لأنّ المُمثّل لا يتكرّر سوى بعض المقاطع الجوارية البسيطة، وإنّما يُعيد استخدام ما يُسمّى لازي*، هو عبارة عن

تأثيرات الكوميديا ديلا رته:

انتشرت الكوميديا ديلا رته في إيطاليا وتطوّرت. وقد قام بثبيت نصوصها في القرن الثامن عشر الكاتبان الإيطاليان كارلو غولدوني C. Goldoni (١٧٠٧-١٧٩٣) وكارلو غوتزي C. Gozzi (١٧٠٢-١٨٠٦). كما انتشرت عروضها وتقنياتها في أوروبا والعالم بسبب جولات فرق الكوميديين الإيطاليين في أنحاء أوروبا وفي روسيا أيضًا حيث كان لهم دور كبير في إدخال المسرح. في فرنسا تأسس مسرح خاص بالكوميديين الإيطاليين أطلق عليه اسم مسرح الإيطاليين، ثم اختلّطت فرقهم بفرقة الأوبرا كوميك وشكّلتا فرقة واحدة. وقد كان للكوميديا ديلا رته تأثيرها على المسرح الفرنسي، وعلى الأخص على أعمال الفرنسيين موليير Molière (١٦٣٢-١٦٧٣) وبيير ماريغو P. Marivaux (١٦٨٨-١٧٦٣) اللذين استخدمتا شخصيات الكوميديا ديلا رته بعد أقلّتها مع طبيعة أعمالهم. لكن هذا الشكل المسرحي لاقى فيما بعد إهمالاً من منظري المسرح ومؤرخيه حتى أواسط القرن التاسع عشر، حيث قدّمت الكوميديا ديلا رته مادة جديدة لعروض السيرك* والميوزيك هول* التي استعارت بعض شخصياتها مثل أرلكان وبييرو، وبعض عناصرها.

في مُتَصف القرن العشرين، عادت الكوميديا ديلا رته إلى الظهور على خشبات المسارح كنوع من الحنين إلى شكل تراثي قديم يُبرز المسرحية بشكل كبير. وقد استخدم بعض المُخرجين عناصرها في إعداد المُمثل* من خلال تطوير مهارة الارتجال لديه. ومن أهم هؤلاء المُخرجين الفرنسيين جاك كوبو J. Copeau (١٨٧٩-١٩٤٩) وشارل دوللان Ch. Dullin

حركات جسدية وإيماءات ومزاحات مُجرّبة ووضعت لإضحاك Gag معروفة (لازي ملاحظة الذبابة، لازي تناوّل الطعام بسرعة كبيرة، لازي الوقوع على الأرض مع الحفاظ على كأس النبيذ سالمًا).

يُمكن أن يقوم المُمثل في الكوميديا ديلا رته بأداء عدّة أدوار في القرض الواحد لأن استخدام القناع* يسمح له بذلك. كذلك جرت العادة أن يقوم المُمثل في الكوميديا ديلا رته بأداء الدور نفسه طيلة حياته، أو خلال سنوات طويلة، ممّا يخلق نوعاً من الاستمرارية بينه وبين النمط الذي يؤدّيه. ولأن الشخصيات النمطية ثابتة في هذا النوع، فإن كلّ فرقة من فرق الكوميديا ديلا رته الكثيرة تحتوي على مُمثل مُخصّص بدور أرلكان وآخر بدور بانتالوني الخ، والمُعارضة بين هؤلاء المُمثلين تتعلّق بدرجة إتقانهم لهذا الدور وقدرتهم على تنفيذ اللازي الخاص به بمهارة وإتقان.

لا يُمكن إعمال دور النص في الكوميديا ديلا رته رغم أن الفكرة السائدة هي أنها فنّ الحركة* والإيماء* والارتجال. ذلك أن النصوص فيها تُبرز بشكل كبير تنوع اللّهجات المحليّة في مناطق إيطاليا وتُستغلها للإضحاك. وقد خلق ذلك مشكلة حين جرت محاولات لتقديم هذه العروض خارج إيطاليا لأن الترجمة أفقدت النصوص جماليّتها الخافضة. لكنّ الجزء الأساسي من الخطاب* في الكوميديا ديلا رته تحوّل الحركة. ولكي تُصِل الحركة إلى هذه القدرة التعبيرية يجب أن تكون واضحة وإن قامت على المُبالغة. وقد تبلّورت الحركة في عروض الكوميديا ديلا رته وأخذت طابعها المؤسّس نتيجة لثقيّة مدروسة جعلت منها أهمّ عناصر الإضحاك في القرض.

قبل أن يتطوّر الكيوغن ويأخذ شكلاً درامياً مُتكاملاً، كان له دور عملي وتقني هو السّماح للممثل الأساسي بتغيير قناعه، ودور درامي هو التخفيف من وطأة العُرض الجادّ لأنّ الكيوغن بأسلوبه البسيط يُعتبر بمثابة الاستراحة من العُرض الطويل.

تختلف بُنية الكيوغن عن النو بأنّ مسرحيّة النو تَجَمّع بين الغناء والرّقص والموسيقى والإيماء، والحدث فيها يُعرّض في قالب سرّي، في حين يأخذ الكيوغن طابعاً درامياً بحثاً، ويقوم على حوار بين شخصيتين أو مجموعة من الشخصيات يأخذ شكل المُساجلة (انظر الأغون). وقد يحتوي عرض الكيوغن على أغاني تُقدّم دون موسيقى مُرافقة.

كانت العُروض في البداية تستند إلى كائنا* ممّا يترك للممثل حيزاً كبيراً للارتجال*. ولم تكن نصوص الكيوغن مكتوبة، وإنما تنتقل مُشافهة من جيل إلى جيل. بعد ذلك، واعتباراً من القرنين السادس عشر والسابع عشر، دُوّنت النصوص وتثبتت الكيوغن وتنوّعت مواضيعها فصارت تُطرح قضايا عامّة اجتماعيّة مأخوذة من الحياة اليوميّة.

يُمكن تصنيف مسرحيّات الكيوغن حسب نوع الإضحاك ومُستوى الحبكة*. فهناك مسرحيّات تقتصر على وجود اللباس* الكلامي والمُساجلة بين شخصيتين مُتعارضتين هما شيتة وآدو، يُقابلهما في مسرحيّات النو شخصيتان هما شيتة وراكي (انظر النو). في بعض الحالات تُضاف إلى هذه الأدوار شخصيات مُعطية* أخرى. وهناك مسرحيّات فيها حبكة بدائية تُشبه الفارُس* (المَهزلة) وعروض الحماقات*. وهناك مسرحيّات فيها حبكة مُتطوّرة تقترب من كوميديا العادات*، ومسرحيّات تُعتبر بمثابة مُحاكاة

J.L. Barrault وجان لوي بارو (١٨٨٥-١٩٤٩) والروسيّ يغبيني فاختانغوف (١٩١٠-١٩٩٣) E. Vakhtangov (١٨٨٣-١٩٢٣) والنمساويّ ماكس راينهاردت M. Reinhardt (١٨٧٣-١٩٤٣)، كما أنّ السينما استعارت منها الشيء الكثير وخاصّة في أفلام البورلسك*.

في يومنا هذا، ومع تطوّر النظرة إلى المسرح، اكتسبت الكوميديا دبلارته أهميّة فائقة جعلتها تتحوّل إلى نوع من الأسطورة المسرحيّة لأنها ارتبطت بالارتجال وبأهميّة العُرض المسرحي على حساب النصّ. انظر: اللازي، السيناريو، الكانقاه، الارتجال.

■ الكيوغن

Kyogen

Kyogen

كلمة كيوغن تعني «الكلمات المجنونة». وتُطلق هذه التسمية على نوع من الفواصل* المسرحيّة التهريجيّة تتخلّل مسرحيّات النو* ذات الطابع الجادّ، وتُشكّل معها عَرْضاً مُتكاملاً يدخلُ ضمن ربرتوار* النو التقليديّ. وقد كان هناك تقليد تقديم أربع مسرحيّات كيوغن ضمن خمس مسرحيّات نو. فيما بعد صارت تُقدّم مسرحيّتان من النو تفصل بينهما مسرحيّة كيوغن واحدة.

ظهر هذا النوع من الفواصل في اليابان في القرن الرابع عشر وما زال موجوداً حتى اليوم. وتعود أصوله إلى نوع من عروض المُنوعات* هو السانغاكو Sangaku الذي انتقل في القرن الثامن الميلاديّ من الصين إلى اليابان حيث أخذ طابعاً إيمائياً وأُطلق عليه اسم ساروغاكو Sarugaku، وهي كلمة تعني التقليد الآخرق، وعن هذا النوع ابتُني النو والكيوغن.

تَهْكِمَة* للنو لأنها تُقدِّم نفس شخصيات النو بشكل ساخر، والأقنعة - في حال استخدامها فيها - تكون تقليدًا كاريكاتوريًا لأقنعة النو.

وشخصيات الكيوغن لا تحيل أسماء لأنها شخصيات نمطية معروفة مُسبقًا من المُتفرِّج وتتنمي إلى فئات المُهرِّجين والمُشعوذين والآلهة والخدم، كما يُمكن أن تتشكَّل في ثنائيات (الخادم والسيد).

في البداية كان مُمثلو النو هم الذين يُقدِّمون عروض الكيوغن. فيما بعد اختصَّ بعض المُمثلين بتقديم هذا النوع بالذات، وله اليوم مدارسُه الخاصَّة به. وقد لُيِبَ مُمثلو الكيوغن دورًا في تطوير الكابوكي* عندما انتقلوا للعمل فيه، إذ أدخلوا عليه العنصر الدرامي بعد أن كان الرقص هو العنصر الأساسي.

تُقدِّم الكيوغن على نفس الخشبة* التي تُقدِّم عليها مسرحيات النو دون إجراء أيّ تعديل فيها. ويستند العرَّض بشكل كبير على براعة المُمثل الذي لا يَستَخدم القناع*، على العكس من مُمثل النو.

تُعتبر الكيوغن مُعاوِل الكوميديا* الغريبة التي

تَغيب كنوع مُستَقِلّ في المسرح الشرقي* التقليدي. والإضحاك فيها يتجلى على مُستوى الكلام أو الحركة*، لكنّه ليس شرطًا أساسيًا، إذ يتفاوت مُستوى الإضحاك بين مسرحية وأخرى. وقد وَضَعَ المُمثل الياباني زيامي Zeami (١٣٦٣-١٤٤٣) أسسًا للكيوغن، وذكر أنّ الفُكاهة فيه ليست مُبتذلة وإنما تُؤلَّد صَحيحًا هو التعبير عن الفرح.

في العصر الحديث، صار الكيوغن نوعًا مُستَقِلًّا. وقد جرت مُحاولات لتقديم المسرحيات الغربية بأسلوب الكيوغن، وعلى الأخصَّ الفازس لأنها تتلاءم مع روحية الكيوغن ومع طبيعة العرَّض القصير. وقد قدَّم المُخرج آكيرا شيجي ياما Akira Shigeyama في عرَّض واحد وبأسلوب الكيوغن ثلاث مسرحيات مُتنوعة هي «فازس الوعاء» الفرنسية ومسرحية فصل بدون كلام* لصموئيل بيكيت S. Beckett (١٩٠٦-١٩٨٩)، وكيوغن يابانية بعنوان «Bo Shibarai» وذلك ضمن العرَّض الذي قدَّمه في مهرجان آيينيون عام ١٩٩٤.

انظر: الشرقي (المسرح-)، الفواصل.

ل

■ اللَّازِي

Lazzi

كلمة إيطالية تعني المَزْحَة والتهريج، وتُستخدَم كما هي في كل اللغات.

يُعتبر اللَّازِي من مُكوِّنات الكوميديا ديلارته* حيث عُرِفَت مجموعة من الحركات المُنتَظَة منها ما هو إيمانِي جسدِي كالانشاء والقَفْز والضرب والوقوع على الأرض، ومنها ما يَرْتَبط بتعابير الوجه كالتكشير والتعبير عن الخوف والدَّهْشة والألم إلخ. وتُعتبر كلُّ واحدة من هذه الحركات والتعابير لازِي مُحدَّدًا. كما يُمكن أن يكون اللَّازِي مجموعة مُشاهد ضاحكة وقصيرة يَحفظها المُمثِّل* ويلجأ إليها عند الحاجة لإثارة الضَّحْك، ممَّا يُعطي الأداء* في الكوميديا ديلارته طابعًا مُميِّزًا. من هذا المُنتَظَل يُمكن الربط بين اللَّازِي وبين ما يُسمَّى وَصَفَات الإضحاك *Gag* وهي مواقف مُنتَظَة يلجأ إليها المُمثِّلون الكوميديون في المسرح والسينما بشكل دائم لأنَّها تضمَّن إثارة الضَّحْك (لعبة الدخول والخروج من عدَّة أبواب، رمي قَالِب الكريمة على وجه المُتحدِّث إلخ).

يُطلَب إِتقان حركات اللَّازِي تحضِيرًا طويلًا ويرانًا، لكنَّها يجب أن تَبْدو حين تقديمها عَفْويَةً للغاية ومُرْتَجَلَةً. لذلك كانت تُعرَف مُهارة المُمثِّل في الكوميديا ديلارته من براعته في تقديم اللَّازِي، كما أنَّ المُقارَنة بين المُمثِّلين المُختلفين كانت تَمِّم من هذا المُنتَظَل.

جرت العادة في الكوميديا ديلارته أن يُحدِّد اللَّازِي المُستخدَم في كل مَشْهَد فيمن الكانفاه*. مع تَطَوُّر الكوميديا* في القرنين السابع عشر والثامن عشر وعلى الأخص في نصوص الفرنسيين موليير Molière (١٦٢٢-١٦٧٣) وبيير ماريو P. Marivaux (١٦٨٨-١٧٦٣)، لم يَعد يُشار إلى اللَّازِي باسمه الصريح، لكنَّه ظَلَّ من المُكوِّنات اللَّغِيَّة التي تُرافق الحوار* في العرض المَسرحي وتُؤدِّي إلى الإضحاك.

من جانب آخر، وبغض النظر عن دوره في إثارة الضَّحْك، يُعتبر اللَّازِي جُزْءًا من بَقِيَّات الأداء القائمة على مُهارة الجسد وتطويعه، وعلى البراعة في الحركة*، وهذا ما يجعله عُنصرًا أساسيًا في التمارين الحركية في إعداد المُمثِّل*. انظر: الكوميديا ديلارته، المُضحك.

■ اللَّامْسَرَح

Anti theatre/Anti-play

Anti théâtre

تعبير تَمَّت استعارته من تعبير لا-مَسرحيَّة Anti pièce الذي استعمله الروماني أوجين يونسكو E. Ionesco (١٩١٢-١٩٩٤) كعنوان قُرْعِي لِصِف به مسرحيَّة «المُغْنِيَّة الصلحاء» التي كتبها عام ١٩٤٩. بعد ذلك بلَّور يونسكو بشكل نظري مَوْفَقًا يُطالب بما أسماه «اللامسرح أو المسرح المُضادَّة»، على نَمَط ما سُمِّي باللاوواية، واعتُبره نقيضًا للمسرح البورجوازي

الألماني بيتر هاندكه P. Handke (١٩٤٢-)
وأداموف وغيرهم.

قد يلقي موقف الألماني برتولت بريشت
B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) المناقض للمسرح
الارسططالي، وكذلك تجارب الهابتنغ*
بمختلف تجلياتها، مع هذا الموقف الرافض
الذي سُمي بالأمسرح، وذلك من مُطلق رَفَض
الشكل التقليدي للتأثير* على المُتفرِّج وليس على
صعيد الشكل والأسلوب.
انظر: العَيْث (مسرح)

■ اللَّعِبُ وَالْمَسْرَحُ

Jeu

هناك تداخل لغوي في كثير من لغات العالم
بين التعابير التي تدلُّ على المسرح، وتلك التي
تدُلُّ على اللَّعِب. وقد استُخدم عدد من
المُصطلحات المُتعلِّقة باللَّعِب في مجال
المسرح. في اللغة الإنجليزية، تُستعمل كلمة
Play - وهي مأخوذة من الإنجليزية القديمة
Plæga التي تعني اللُّهُر والحركة السريعة -
للدلالة على اللَّعِب المُتحرِّر من القواعد، وعلى
أي عمل يُكتَب ليُمثَّل على المسرح أو في
الإذاعة والتلفزيون. في اللغة الألمانية يُستعمل
فعل لَعبَ Spielen كجذر لكلِّ المُصطلحات
الدالة على التمثيل والمسرح. في اللغة الفرنسية
أيضاً تُستخدم كلمة Jeu - وهي مُشتقة من كلمة
Jocus اللاتينية التي تعني اللُّهُر - للدلالة على
أداء السُّمْل وعلى اللَّعِب كمشاط. وكانت نفس
الكلمة تُستخدم في الماضي كسمية للمسرحيات
التي ظهرت في القرون الوسطى، Jeu d'Adam،
Jeu de la Feuillé، ومنها تسمية مُدير اللعبة
Meneur de jeu وهو الشخص الذي كان يُدير
الفرَض المسرحي.

وللمسرح السُّمِّي*.

في بدايات هذا القرن كان المسرحي
السويسري أورليان لونية بو A. Lugné-Poe
(١٨٦٩-١٩٤٠) قد أطلق من منظور أدبي صفة
الأمسرح على المسرحيات التي لا تُصلح
للتقديم على الخشبة، وخاصّة المسرحيات
الرمزية*.

تحوّل تعبير الأمسرح إلى مُصطلح كَرست
الصحافة ودخل الخطاب النقدي للدلالة على كلِّ
شكل أداء* وكلِّ شكل كتابة يقوم على رَفَض
المسرح السائد شكلاً ومضموناً من خلال رَفَض
مبدأ المُحاكاة* والإيهام* والتمثّل* ومُشابهة
الحقيقة*. وبالتالي فإنَّ العناصر التي تُكوّن
المسرح التقليدي مثل الفعل* الدرامي المَبني
على وجود تسلسل أحداث وشخصيات فاعلة في
الحَدَث طُرِحَتْ فيه بشكل مُغاير. كذلك فإنَّ
الأمسرح يُغَيِّب البَطل* الذي يُشكِّل وجوده
عُنصرًا أساسيًا في المسرح التقليدي، أو يُشوِّهه،
أو يُقدِّم بدلًا عنه شخصيّة اللانِظَل Anti-Héros،
الذي يُناقض البَطل بصفاته وياتنمائه. وهذا ما
نَجده في مسرحيات يونسكو وفي مسرحيات
الكاتب الفرنسي آرثور أداموف A. Adamov
(١٩٠٨-١٩٧٠).

استُغلِمت هذه التسمية لوصف مسرحيات
تحوّل طابع القَدَمية وتطوَّح موقفًا تشكيكيًا من
كل الثوابت الاجتماعية والمسرحية، وبقدرة
المسرح التعليمية والسياسية مثل مسرحيات
العَيْث* والمسرحيات الدادائية* والسريالية*. من
هذا المنطلق يُعتبر الأمسرح موقفًا رافضًا على
المستوى الجمالي والفلسفي والإيديولوجي،
وهذا ما يُظهر جليًا في مسرحية الإيرلندي
صموئيل بيكيت S. Beckett (١٩٠٦-١٩٨٩)
(في انتظار غودو*)، وفي بعض مسرحيات

في اللغة العربية، وخاصة مع بدايات المسرح، تُرجمت التعابير الدالة على المسرح والمُشَقَّة من الجذر اللغوي للوب بحرفيتها. فنجد مثلاً في نصوص مارون النقاش (١٨١٧-١٨٥٥) وأحمد فارس شدياق (١٨٠٤-١٨٨٨) ورفاعة الطهطاوي (١٨٠١-١٨٧٣) كلمة اللاعب للدلالة على المُمثل، والمَلعب للخشبة، ودار اللوب للممارة المسرحية، وذلك قبل استخدام تعابير مثل مرسح ومرسح*. كما استُخدمت كلمة اللوب للتمثيل، وهي أقرب إلى تعريف الأداء* كنشاط يترك هامشاً من الحرية للمؤدي، بينما تحوّل كلمة التمثيل التي استعملت لاحقاً معنى المحاكاة* والتقليد.

هذا التداخل اللغوي يحول دلالة واضحة تتخلّى اللغة لتشمل علاقة كلٍّ من هاتين الظاهرتين ببعضهما بعضاً على مدى الزمن. والمقارنة بين الظاهرتين تنطلق من التمييز بين بُعدين تحملهما الظاهرة المسرحية بحدّ ذاتها كمحاكاة تقوم على إعادة غرض شيء ما Re-présentation، وكنشاط لوبيّ يطال عناصر العرض المسرحي، وعلى الأخصّ أداء المُمثل (انظر الارتجال). وتاريخ المسرح يتأرجح بين هذين البُعدين. فاستخدام تسمية «لعبة» للدلالة على المسرحية أو العرض المسرحي منذ القرون الوسطى في كلّ دول أوروبا يُفسّر بالظروف التي أدّت إلى عودة ظهور المسرح في تلك الفترة حيث انبثق عن الاحتفالات التي تحمل في جوهرها طابع اللوب (انظر الكرنفال). وقد بقيت هذه التسمية سائدة حتى القرن الثامن عشر، حيث ظهرت تسميات أخرى أكثر دقة.

بالمقابل فإنّنا نلاحظ منذ بدايات هذا القرن عودة واعية إلى مفهوم اللوب بعلاقته مع المسرح والاحتفال* المُقنّس وغير المُقنّس. تبلّور ذلك

في دراسات لها توجهات مُختلفة نفسية واجتماعية فتحت آفاقاً جديدة على دراسة التداخل المُمكن بين المجالين. كما ظهرت مفاهيم مسرحية ارتبطت بمفهوم اللوب وتَم اشتقاقها من كلمة Ludus اللاتينية التي تعني اللوب والإيهام*. وقد دخلت هذه المفردات كمصطلحات في الخطاب النقدي الحديث، ومنها صيغة اللوبي *Ludique* التي تدلّ على طابع وأسلوب يرتبط باللوب. من هذه المصطلحات أيضاً تعبير النشاط اللوبيّ *activité ludique* الذي يدلّ في المسرح على الجانب الحركي واللوبيّ في أداء المُمثل، ومنها أيضاً تعبير الفضاء اللوبيّ *Espace ludique* وهو الفضاء أو الحيز الذي يتشكّل عبر أداء المُمثلين وتشكيلاتهم الحركية وأصواتهم وتعاملهم مع مُجمل عناصر العرض. وهذا الفضاء يميّز عن الفضاء الحركي *Espace cinétique* (من *kinese* بمعنى الحركة)، وهو التشكيلات المتغيّرة التي تتولّد في الفضاء من الحركة* وحدها. هذه النظرة هي أساس تحديد ما يُسمّى حيز اللوب *Aire de jeu*، وهو مجال يخلقه المُمثل بأدائه، بقصّ النظر عن وجود الخشبة أو غيابها (انظر الفضاء المسرحي).

لا يوجد تعريف واحد جامع للوب يأخذ بعين الاعتبار علاقة الإنسان باللوب على الصعيد الاجتماعي والنفسي والفيزيولوجي، وإنّما توجد تعاريف مُتنوعة الاتجاهات. وقد كانت التّراسات في الماضي تُوضّع اللوب في مرحلة من حياة الإنسان تسبق مرحلة التوجّه الجادّ للعالم ومرحلة الإنتاج. كما كانت تُركّز على لوب الطفل والإنسان الفرد فقط، ولذلك اعتبرته ظاهرة فردية واهتمت به من الناحية النفسية. وقد أجمعت هذه التّراسات على أنّ اللوب يحيل في جوهره أبعاداً ثلاثة فيزيولوجية وذهنية وتخيّلية

وعدم اليقين لأن اللعب يفتح على احتمالات عديدة (ربح/خسارة، نجاح/فشل). وقد اعتبر هنريو أن هذه المَقُومَات تنطبق أيضًا على المُمَثِّل.

والواقع أن المؤرخ الهولندي يان هويزينغا J. Huizinga كان أول من أعطى التعريف الأكثر شمولية للعب، وأول من درس اللعب كشاط بـ «الإنسان اللّاعِب Homo Ludens» الذي كتبه بين عامي ١٩٣٨ و١٩٥٥، وبحث فيه في الوظيفة الاجتماعية للعب. عرّف هويزينغا في هذا الكتاب اللعب كـ «فعل مُستقلّ عن الواقع اليومي، وكـ نشاط مُستقلّ له قوانينه الزمانية والمكانية الخاصة به، وله رُموزه الخاصة التي تسيطر على اللعبة وتحدّد قوانينها. وتُعتبر دراسة هويزينغا الأساس الذي تطوّرت الدراسات الحديثة للعب استنادًا إليه.

استند الباحث الفرنسي روجيه كايوا R. Caillois على دراسة هويزينغا وقام بتصنيف أنواع اللعب بشكل سَمَح بمقارنتها بالمرسح. فقد طرح كايوا في كتابه «الألعاب والناس» (١٩٥٨) وجود عناصر أو مبادئ أربعة رئيسية تتحكّم بالنشاط اللّاعِبِي وهي: لعبة الدُّوخة Illux وتندرج في إطارها كلّ الألعاب التي تُثير شعور الدُّوخة مثل ألعاب السيرك* وألعاب الأطفال التي تقوم على الدُّوران في دائرة، ويمكن أن تندرج في إطارها أيضًا حركة دُوران الصُّوفيين في حلقة. لعبة المصادفة Alea، وتشمل كلّ أنواع اللعب التي تقوم على المغامرة والمُصدفة والحظ، ومنها ألعاب القمار. لعبة التقليد والمحاكاة Mimesis، وهو التقليد بالمعنى العام للكلمة وكلّ الألعاب التي يتخصّص فيها اللّاعِب حالة مُعيّنة أو شخصية مُختلفة، ومنها تقليد

بالنسبة للّاعِب، فنُدرست الوظيفة النفسية للّعب، والتأثير والانفعال الذي يخلقه لدى اللّاعِب الفرد، لكنّها اعتُبرت أن اللعب كشاط يَختلف عن العمل المُنتِج والجادة ويقف منه موقف النقيض.

في هذا المجال يُعتبر موقف عالم النفس النمساوي سيغموند فرويد S. Freud هامًا ومُجددًا لأنه اعتبر أن اللعب يقف مُقابل الواقع والحياة العملية، وليس مُقابل الجِدِّي كما كان سائدًا في الماضي. ويتأثير من فرويد صار اللعب يُعتبر نشاطًا خُرمًا مُخِلِفًا عن أيّ نشاط آخر من الحياة العملية لأنه نشاط غير مُنتِج، لكنّه نشاط جِدِّي وإرادي مُنظّم بقواعد هي قواعد اللعبة، وله حدوده في المكان والزمان، ويُرافقه غالبًا شعور ما كالفرح. وهو نشاط غير مُجانِي لأنه يُمكن أن يكون خلّاقًا وأساسًا للإبداع الفني، وخصوصيته تكمن في أنّه يُؤدّي في النهاية إلى نوع من التحرُّر.

وقد جاءت بعد فرويد دراسة طبيب الأطفال الإنجليزي فينيكوت D.W. Winnicott في كتابه «اللعب والواقع» لتُبين أن خَيْر اللعب ليس خَيْرًا مُقتطعًا من الحياة اليومية، ولا هو مُجال نفسي بحت، وإنّما يُمكن توبيخه تمامًا في نقطة الالتقاء بين ما هو داخلي ونفسي وما هو خارجي من الواقع.

كذلك فإنّ الباحث الفرنسي جاك هنريو J. Henriot في كتابه «اللعب» (١٩٦٩) تطرّق إلى الجانب اللّاعِبِي في أداء المُمَثِّل وتوقّف عند ما أسماه الموقِف اللّاعِبِي Attitude ludique الذي يُميّز اللعب عن غيره من النشاطات الإنسانية. وهذا الموقف يتحدّد من خلال شروط ثلاثة هي: مُحاطة اللّاعِب على بُعْد ما تُجاه ما يقوم به، ووعي اللّاعِب للطابع الإيهامي لفعل اللعب،

اللَّعِبِيّ وَالْمُقَدَّسُ وَالْمَسْرَحُ:

استنادًا إلى هذه التعريفات الحديثة للَّعِبِ تَوَسَّعَ هامشُ النظرة إلى كثير من الظواهر، ومن بينها الطُّقُوسُ والمسرح، وعلى الأخصَّ عَمَلُ المُمَثِّلِ فيه. وقد دُرِسَتْ علاقة اللَّعِبِيّ بِالْمُقَدَّسِ ضمنَ علاقة اللَّعِبِ بالثقافة. والطُّرُوحَاتُ التي عالجتُ هذه العلاقة ترى أَنَّ أصولَ اللَّعِبِ والمسرح تكمنُ في الطُّقُوسِ* الدينيِّ. فالمرح اثبتُ عن الطُّقُوسِ الْمُخْتَلِفَةِ وكذلك عن الألعاب الجماعية التي كانت جزءًا من الطُّقُوسِ في مناطق عديدة في العالم القديم. ميَّزَتْ هذه الطُّرُوحَاتُ بين الاحتفال ذي الطابع الجادِّ (المُقَدَّس) وبين المسرح. وقد اعتبرتُ أَنَّ المُقَدَّسَ يستعير من المسرح أشياء كثيرة ويلتقي معه في وجود القواعد التي تحكم مساره، رغم الاختلاف الجذريِّ في الطبيعة والوظيفة بين ما هو لَّعِبِيّ (والمسرح ضمناً) وما هو مُقَدَّس. ففني حين أَنَّ المُقَدَّسَ يَفْتَرِضُ الصِّدِّيقَ فَإِنَّ اللَّعِبَ يقوم على مبدأ الافتراض (لِتَصَرُّفٍ كما لو أَنَّ... Faire comme si...). أي القبول بادعاء الحقيقة مع ما يفترضه ذلك من قبول للإيهام. وفي حين أَنَّ اللَّعِبِيَّ يَخْلُقُ وَيَفْتَرِضُ حالة من الاسترخاء، فَإِنَّ المُقَدَّسَ يقوم على التوتر، وَيَطْلُبُ التزامًا من المؤدِّي. من جهة أخرى فَإِنَّ المسرح فيه قَدْرٌ من الحرِّية رغم وجود الأعراف* المسرحية، في حين أَنَّ الطُّقُوسَ مؤطرة بشكل يمنع أيَّ هامش من الحرِّية. وبالتالي فَإِنَّ المسرح يقع بين اللَّعِبِ بِمَفْهُومِهِ كتنشيط حُرٍّ يُوَكِّدُ الْمُتَنَعَةَ* وبين الطُّقُوسِ كتنشيط له مساره المُحدَّد وقواعده الصارمة.

أما المُقَارَنَةُ بين اللَّعِبِ والمسرح فتستند إلى علاقة التقاطع القائمة بين الظاهرتين في الجوهر: فاللَّعِبُ يَفْتَرِضُ أَوَّلًا وعي اللاعب بأنَّه

الأطفال لأهلهم والممثل المسرحي. المُسَاجَلَةُ (أغون*) Agon، ويقوم على مبدأ التناقض والصراع، وتندرج تحت إطاره كلُّ الألعاب التي تقوم على مبدأ المُتَنَاعَةِ بِشَلِّ المُبارَيَاتِ الرياضية وحُلقات الرُّجُلِ وغيرها.

من ناحية أخرى، تَوَقَّفَ الباحث السوسولوجيُّ الفرنسيُّ جان دوفينيُو J. Duvinand عند ظاهرة اللَّعِبِ وعلاقتها بالإنتاج في الثقافة الغربية والثقافات الأخرى من منظور أنثروبولوجي وسوسولوجي. وقد حاول دوفينيُو إعادة النظر في فكرة هوبزينا الذي يرى أَنَّ وجود القواعد في اللَّعِبِ تجعل منه أحد مصادم الثقافة، ومن ضمنها المسرح. فقد رأى دوفينيُو أَنَّ الثقافة لم تنبُع من اللَّعِبِ، وإنما وُلِدَتْ على شكل لَّعِبٍ، وتطوَّرت في جوِّ اللَّعِبِ، وَأَنَّ الثقافة الغربية في تطوُّرها أخضعت كلَّ المظاهر الاجتماعية والفكرية، ومن بينها اللَّعِبِ، لأطر وقواعد وقيم، فحجَّمت دور اللَّعِبِ ونفَتْ إمكانية وجود هامش لَّعِبِيٍّ في كُلِّ ما هو جَدِّي. بالمُعْايل، لم يَتَغَيَّرْ جوهر اللَّعِبِ ووضعه في الحضارات القديمة وكلِّ الحضارات المُخْتَلِفَةِ عن الحضارة الغربية، والتي حافظت حتى يومنا هذا على خصوصيتها. يلتقي منظور دوفينيُو هذا مع الفيلسوف الفرنسي فوكو Foucault وحركة ما بعد الحداثة، خاصة وأنه قام بدراسة الاحتفالات وعلاقتها بمظاهر الحياة العامة واللَّعِبِ في المُجتمعات القديمة والمُجتمعات غير الأوروبية، ففتح بذلك الباب أمام توجُّهات جديدة في تناول المسرح (انظر سوسولوجيا المسرح، الأنثروبولوجيا والمسرح).

والتمثّل مثل اللاعب يُؤدّي دوره مع المحافظة على بُعد ما تُجاه ما يفعله. فهو يقدّم على إعداد دوره وأدائه، لكنّه خلال ذلك يُحافظ دومًا على نوع من التوازن، قد يَخْتَلِف من حالة لأخرى، بين الدخول في الدور* والاستغراق فيما يفعله، وبين الاعتماد عنه، مع شيء من التشكيك والرّيبة بالنسبة للنتيجة.

والتمثّل يتواجد على الحدّ الذي يفصل ويربط بين الخيال (عبر أدائه للشخصيّة* المتخيّلة)، وبين الواقع، لأنّه يعي دائمًا خلال الأداء وجود شركاء في العمليّة المسرحيّة هم المُمثّلون الآخرون بالإضافة إلى وجود المُتفرّجين. وبذلك تكون الشخصيّة هي الوسيط الذي يربط بين هذين الحيزين، أي الخيال والواقع.

لكنّ أداء المُمثّل في المسرح لا يقتصر على كونه أليّا فقط. فالممثل من خلال هذا الأداء يكتشف نفسه ويتواصل مع الآخرين. والمُمثّل ليس مُجرّد لاعب وإنّما هو إنسان عامل (مثل اللاعب المُحتَرَف) يتقاضى أجرًا، وعمله يقتصر تحفيزًا وعملاً واستعادة. ومع أنّ اللّعب والأداء يتصفان بالذاتية، إلّا أنّ هناك عناصر أخرى غير حُرّيّة المُمثّل تدخل في الأداء، مثل تعليمات المُخرج، والعلاقة بالمكان* وبالزّمان والعلاقة مع الجمهور*. من ناحية ثانية، لا يحدّ لأداء المُمثّل من مُركّز يقوم عليه وهو الشخصيّة المسرحيّة. لذلك فإنّ الأداء لا يقتصر على كونه إنجازًا وليّا، وإنّما هو أيضًا مُحاكاة وتقليد. لهذا يُعتبر أداء المُمثّل ككلّ مُتكايل عمليّة مُركّبة أوسع وأشمل من نشاطه اللّعبيّ الذي يُشكّل مرحلة من مراحل الأداء.

اعتبرت الدّراسات الحديثة التي عالجت أداء المُمثّل من منظور أنثروبولوجي، وركّزت على

يلعب (القصْد). وهو يقتصر أيضًا وجود الآخر كشاهد (الفرجة) أو كشارك. ولكي يقوم اللّعب لا يحدّ من وجود مكان وزمان خاصين باللّعب هُما حيز الإيهام الكاذب، والزمن المُقتطع من الحياة اليوميّة، وهو زمن يَحْتَوِل التكرار وفي هذا تشابه كبير مع المسرح.

بالمُقابل، ومن نفس المنظور، صار من المُمكن اعتبار أنّ كلّ ما هو لّعبيّ، وكلّ ما يقتصر الفرجة *Le Spectaculaire* كالمُباريات الرّياضيّة والاحتفالات العامّة يُمكن أن يأخذ طابعًا مسرحيًا لأنّ فيه استعراضًا ومسرحًا*.

والواقع أنّ المسرحيين منذ القرن التاسع عشر وخاصّة في المرحلة الرومانسيّة، وأهمهم الألمانيّ فريدريك شيلر *F. Schiller* (١٧٥٩-١٨٠٥)، رأوا أنّه لا يوجد تناقض بين اللّعب وبين الإبداع، وإنّما اعتبروا على العكس أنّ الإبداع فيه هائش لّعبيّ تتجلى فيه حُرّيّة الشّبع. فيما بعد ركّزت الدّراسات الحديثة على جدوى كلّ من المسرح واللّعب وطرحَت العلاقة بينهما من منظور الغاية من المسرح على مدى العصور، والنور الذي يلعبه في حياة الإنسان الفرد وفي المجتمع (تعليم، مُتعة، تحرّر وانعاق وتطهير* إلخ).

اللّعب والأداء:

تكمُن أهميّة الدّراسات الحديثة التي اعتبرت المسرح نشاطًا لّعبيّا في النظرة الجديدة الذي خلقتها إلى التمثّل وأدائه مقارنة مع اللّعب.

فالتمثّل كاللاعب يأخذ نفس الموقف اللّعبيّ تُجاه ما يفعله، وهذا يعني أنّ أداء المُمثّل، كما هو الحال بالنسبة لأداء اللاعب، محكوم دومًا بقواعد هي في المسرح الأعراف والروامز* العديدة للأداء والتلقّي.

اللُّبُّبُ والمَسْرَحُ التَّرْبَوِيُّ:

تُطلق تسمية اللُّبُّبُ الدرامي *Jeu dramatique* في البلاد الأنجلوساكسونية وكندا، وكذلك تسمية التعبير الدرامي *Expression dramatique* على نوع من النشاط المسرحي يستخدم اللُّبُّبُ الدرامي في المجال التربوي، ويهدف إلى التعليم من خلال المسرح. واللُّبُّبُ الدرامي هو ممارسة جماعية تقوم على الارتجال وترمي إلى دفع القائمين بها للمشاركة في فعل مشترك. يستعير اللُّبُّبُ الدرامي من المسرح تقنياته إذ أنَّ فيه شخصيات وجبابرة* ولعبة أدوار (انظر البيكودراما)، لكنه لا يفترض وجود مُتفرِّجين لأن هدفه مُختلف. فهو وسيلة للتعبير والمعالجة ولتنمية المدارك، بالإضافة إلى استخدامه في الإعداد الاحترافي للمُمثِّلِين والمُنشَطِين المسرحيين.

انظر: التنشيط المسرحي، الأطفال (مسرح-)، الأتروبولوجيا والمسرح.

Tableau

■ اللُّوْحَةُ

Tableau

انظر: التقطيع.

Painted Curtain

■ اللُّوْحَةُ الخَلْفِيَّةُ

Toile peinte

اللوحه الخلفيه مُصطَلَحٌ مسرحي يَدُلُّ على اللُّسَّارَةِ* التي تَحُدُّ خَلْفِيَّةَ الخَشَبَةِ* بِاتِّجَاهِ المُنْقِ فِي المسرح الذي يَعمَدُ شكلُ الثَّلْبَةِ الإِيطَالِيَّةِ*. وهي تُشكِّلُ نقطة التقاء خطوط التلاشي في المنظور* الذي تُرسمُه عناصر الديكور* الأخرى المرسومة على لوحات مشدودة على عوارض خشبية *Châssis*.

غالبًا ما تكون اللوحه الخلفيه مرسومة بحيث

شكل الأداء في الحضارات المُختلفة عن الحضارة الغربية، أنَّ اللُّبُّبُ يُمكن أن يُشكِّلُ جزءًا من المرحلة التحضيرية التي أطلق عليها اسم ما قبل التعبير *Pré-Expressivité*، وهي مرحلة تَسْبِقُ تَقْمُصُ الدُّور على الخشبة وتَسْبِقُ العَرَض، كما يُمكن أن تُشَمِّلُ الارتجال* الذي يَتِمُّ أثناء إعداد الدُّور. وهذه المرحلة عابرة لا تحيل صفة الديمومة، لكنها ضرورية للنشاط اللُّبُّبِيِّ للمُمثل خلال العَرَض.

واستخدام تعبير لُوب المُمثِّل *Jeu du comédien* لوصف أدائه يُذَكِّرُ بالأصول القديمة للأداء. مع تطوُّر المسرح الغربي باتَّجاه سيطرة النص، فَقَدَ الأداء طابعه اللُّبُّبِيِّ الحركي وتطوُّر باتَّجاه الإلقاء* الصوتي. وقد حافظت اللغة الإيطالية على كلمة الثلاوة *Recitazione* لوصف أداء المُمثِّل، في حين غاب فيها المعنى الدالُّ على الحركة. اعتبارًا من القرن التاسع عشر ظهر توجهٌ تَبَّه إلى الجانب اللُّبُّبِيِّ في أداء المُمثِّل وحاول استنماؤه في تطوير وتوسيع هامش إمكانيات هذا الأداء من خلال العودة إلى تحقيق توازن بين الأداء الكلامي والأداء الحركي عبر الاستيحاء من نماذج مُستَمَدَّة من السيرك واليهوانيات والكوميديا ديلارته* وتقنيات الارتجال في أشكال الفرَّجة* الشعبية. من هذه التجارب ما قام به المُخَرِّجان الروسيَّان شيفرلود ميسرغولد *V. Meyerhold* (١٨٧٤-١٩٤٠) ونيقولاي أفريينوف *N. Evreinoff* (١٨٩٧-١٩٥٣) والإنجليزِّي غوردون كريغ *G. Craig* (١٨٧٢-١٩٦٦) والألمانيُّ برتولت بريشت *B. Brecht* (١٨٩٨-١٩٥٦) وكلُّ مدارس الأداء التي تأثرت بهم.

في كشف قصور اللوحة الخلفية عن تحقيق الإيهام الكامل، وقد وُجِّهت الانتقادات لاستخدامها منذ القرن السادس عشر، لكنها ظَلَّت تُقبل كواحدة من الأعراف المسرحية حتى نهاية القرن التاسع عشر.

واستخدام اللوحة الخلفية المرسومة للإيهام بجوٍّ مُعيَّن دون السعي للإيهام بالبُعد من خلال تنفيذ قواعد المنظور قديم ومعروف في المسرح الياباني التقليدي وفي المسرح اليوناني القديم، حيث كانت تُستخدم لوحات مرسومة مشدودة على عوارض خشبية تُغطي واجهة الجدار الذي تُقدَّم المسرحيات أمامه.

جرت العادة أن تُنفَّذ اللوحة الخلفية من قِبَل جرتين في مَشَاغل مُتخصِّصة. في المسرح الحديث، وعلى الأخص في عروض الباليه الروسية، صار يُهمَّد بتنفيذها إلى رسَّامين معروفين أمثال بيكاسو Picasso وبراك Bracque وغيرهما (انظر الرسم والمسرح).

تُعطي الانطباع بالفضاء اللامتناهي أو بالسما فِيمَن مُكْتَب الخشبة المُغلَق. ولتحقيق ذلك بشكل أفضل تأخذ هذه اللوحة في بعض الأحيان شكلاً نصف دائري وتُسمَّى Cyclorama.

وقد ظَلَّت اللوحة الخلفية لفترة طويلة في تاريخ المسرح الغربي البديل التصويري عن الديكور المُشَيَّد والأغراض الحقيقية وعن مؤثرات الإضاءة التي كانت تُرسم عليها. من هذا المُنتَظَق لعبت اللوحة الخلفية دورًا كبيرًا في الإيهام بوجود مكان حقيقي وأغراض وقطع أثاث ملموسة على الخشبة. فقد كانت تُرسم بطريقة خداع البصر Trompe l'œil بحيث تُغطي الانطباع بالبُعد والكتل والحجوم على مساحة مُسطَّحة هي اللوحة. ولذلك درجت العادة في المسرح الإيهامي Théâtre d'illusion على استخدام تعبير «اللوحة الخلفية المرسومة بطريقة خداع البصر» Toile peinte en trompe-l'œil. كان لاستخدام الإضاءة بمتنى درامي دوره



■ المأساة: انظر تراجيديا ■ المأساوي

The Tragic Le Tragique

كلمة مأساوي *Tragique* في الأصل صيغة مستمدة من المأساة (التراجيديا) كنوع من الأنواع المسرحية. مع الزمن توسع المعنى واستخدمت الكلمة كاسم (المأساوي) والمأساوية) للدلالة على منظور فلسفي وطابع (مثل المضحك* والغروتسك* وغيره) يدخل في التصنيفات الجمالية *Catégories esthétiques*، ويمكن تقصيه على مستوى الفرد في الحياة، وعلى مستوى المجتمعات. وقد تم التعبير عن المأساوي في الأدب والفن بأشكال متعددة على مدى العصور.

ومع أنه لا يمكن الخلط بين المأساة كنوع مسرحي وبين المأساوي كمفهوم فلسفي، إلا أنه لا بد من العودة إلى المأساة كنوع والبحث في مكوناتها لتقصي ماهية المأساوي.

لا يمكن إعطاء تعريف محدّد وشامل للمأساوي لأنه موجود بشكل متنوّع في أنواع وأشكال متعدّدة تاريخياً. وقد اعتبر الباحث الفرنسي بول ريكور *P. Ricœur* في بحثه حول هذا المفهوم في مجلة *يسبري* *Esprit* (آذار ١٩٥٣) أنه لا يمكن البحث في جوهر المأساوي إلا من خلال شيء آخر.

ظهرت على مدى التاريخ محاولات تمتد من أرسطو *Aristote* (٢٨٤-٣٢٢ ق.م) إلى هيجل

Hegel وما بعده لتفسير المأساوي من خلال المنطق بعيداً عن مفهوم القدر الذي ينبغي مسؤولية الإنسان عن فعله. وقد فسّر الفلاسفة المأساوي بشكل ميتافيزيقي ووجودي. فقد علّلوا وجود المأساوي بمحاولة الإنسان تفسير علاقته بالطبيعة والقوى التي تتجاوزها ويوجد الموت. كما ربطوا ما بين المأساوي في الحياة وتجلياته في الفن، إذ اعتبروا أن وجود الطابع المأساوي في الفن هو تعبير عن الموقف المأساوي في الوجود الإنساني، فكانت الركيزة لديهم لتفسير المأساوي تجلياته في المادة الأدبية الفنية.

اعتمد هيجل على موقف أرسطو الذي يربط بين المأساوي والخطيئة التي يرتكبها البطل* في التراجيديا، فاعتبر أن المأساوي ظهر مع ظهور الإنسان المسؤول عن فعله، وبذلك ربط بين المأساوي وتشكّل الفردية. كذلك فإنّ الفيلسوف الألماني شوبنهاور *Shopenhauer* ربط بين حتمية العذاب في الوجود الإنساني الذي يحلّ قلداً من المأساوية، وبين صراع الإنسان مع العالم. وبذلك اعتبر أن المأساوية هي جزء من الطبيعة الإنسانية، وهي التي تُعطي للإنسان تميّزه الفردي. وكذلك طرح الألماني نيتشه *Nietzsche* فكرة أن المأساوية تكمن في طبيعة الإنسان نفسه، أي في ذلك التناقض بين النزعة الديونيزية والنزعة الأبولوجية لثمة (انظر أبولوني/ديونيزي). أمّا الفيلسوف الإسباني ميغيل دي أونامونو *M. Unamuno* فقد ربط المأساوية بحاجة

الإنسان لتفسير ذاته والعالم.

في منظور مُختلف ربط المؤرخون والأنتروبولوجيون انبثاق الوعي المأساوي في أيّ مجتمع من المجتمعات بالتساؤلات التي يطرحها الإنسان ولا يجد لها جوابًا مُبَاسَرًا في فترة تغيّرات اجتماعية وسياسية هامة، وهذا ما نجده في دراسة الفرنسي جان بيير فيرنان J.P. Vernant «الأسطورة والتراجيديا في اليونان القديمة». فهو يربط ظهور التراجيديا بالتغيّرات التي طالت المجتمع في عصر الطغاة في اليونان القديمة وفي فترة الحكم المَلَكِيّ المُطلَق في فرنسا وفي فترة اعتزاز السُلطة المَلَكِيّة في إنجلترا الإليزابيّة. وكذلك ربط المُنظّر الروماني لوكاتش Luckac ظهور الأجناس الأدبية ببياق التطوّر التاريخي للبشرية مُؤثّرًا بموقف هيغل في تفسير المأساويّ، ولذلك قارب ما بين ظهور التراجيديا وبين ظهور البَطل الفرد الذي أدّى إلى خرق تصالُح الإنسان مع المجتمع.

المأساويّ في التراجيديا:

يأخذ المأساويّ شكل فعل أو صراع بين قُوى، وهو يحوّل درجة من الأهميّة والمهابة والمُعمق ويبدو وكأنّ نتيجته حتميّة لا يُمكن إلّا كذاك منها رغم مقاومة الإنسان. وهو بذلك يتحمّز عن الدراميّ *Dramatique* الذي يطرح احتمالات عديدة للخلاص. كذلك يحوّل المأساويّ في ماهيّة نوعًا من التوتّر والتكتيف يُميّزه عن الملحميّ الذي يتّصف بالامتداد الزمنيّ. نتيجة لذلك يكون تأثير المأساويّ على المتلقّي مباشرًا وكبيرًا.

يأخذ المأساويّ في التراجيديا الملامح التالية:

1/ على المُستوى الفلسفيّ:

- يتبنّى المأساويّ من صراع يعيشه الفرد ويكفّحه

للتضحية برغباته للمصلحة العامة. ويُمكن أن تُصلّ به التضحية إلى حدّ الموت، وهذا هو الفعل المأساويّ. وقد شرح هيغل مفهوم المأساويّ بشكل واضح حين بيّن أنّه في صراع ما يوجد دائمًا طرفان مُتعارضان يملك كلّ منهما الحقّ إلى جانبه. ولا يُمكن لطرف من الأطراف أن يُحقّق هدفه إلّا بإلغاء الطرف الآخر أو ليلذاته، ممّا يؤلّد شعورًا بالثُوب ويجعل من صاحب الحقّ مُذنبًا في الوقت نفسه، وهنا يكمن المأساويّ كنتيجة صراع حتميّ، وهو شيء لا يُمكن علاجه.

- والصراع الذي يؤلّد المأساويّ يضع الإنسان بمواجهة مبدأ أخلاقيّ أو دينيّ. ويقول المؤرّخ الفرنسي جان بيير فرنان أنّ المأساة اليونانيّة بَلّورت التارُض بين الطبيعة الإنسانيّة وبين الرغبة الإلهيّة. أمّا بالنسبة لهيغل فإنّ القيمة الرئيسيّة في التراجيديا هي الإلهيّة، لكن ليس بالمعنى الدينيّ، وأنّما بتجليّاته في القوانين الأخلاقيّة التي تصوغها الإنسان.

- المُصالحة: في التراجيديا، تكون الكلمة الأخيرة دائمًا للنظام الأخلاقيّ. ويرى هيغل أنّه بموت البَطل ينتهي الصراع لصالح النظام الأخلاقيّ السائد بعد أن كان هذا النظام مُهدّدًا بالاختراق المُجزئيّ الذي يُحقّقه البَطل في بداية التراجيديا، وهذا ما يبدو بشكل واضح في مسرحيّة «أنتيغونا» لسوفوكليس Sophocle (496-440 ق.م).

- يأخذ الإلهيّ أحيانًا شكل القدر الذي يسخن الإنسان ويجعل فعله غير مُجدٍ. والبَطل يعي وجوه هذه القُوى العُليا فيقبل بمواجهتها رغم أنّه يَعرف أنّه سيخسر في نهاية الصراع وأنّ الخسارة ستوصله إلى الكارثة. وقد وَبَّط الناقد الفرنسيّ جان ماري دومناك J.M. Domenach

الذي يتعمد في صلقه ويؤغل في الخطأ الذي يتعارض مع أخلاقيات الجماعة حتى يكشف الحقيقة. عندئذ يحصل الانقلاب *Peripetia* ويتغير وضعه من سعادة إلى شقاء، وهذا هو أصل وبسبب وجود المأساة. ولأن هذا العيب يبدو وحيداً أمام الصفات الإيجابية الأخرى للبطل فإنه لا يصل لحد أن ينفي تعاطف المُفرج مع الشخصية. (عند راسين لا تكون الشخصيات مُخطئة بشكل كامل ولا برئة بشكل كامل، وبالتالي فإن المُفرج يتعاطف معها).

ضمن المسار التراجيدي، تكون المرحلة الثانية هي مرحلة التأثير* على المُفرج*: فبسبب الألم *Pathos* الذي يُعاني منه البطل وينقله إلى المُفرج، يتم التعاطف *Empathia*، ويسمر المُفرج بالخوف والشفقة*، وهذا ما يؤدي إلى التطهير *Catharsis*.

المأساوي خارج إطار التراجيديا:

لا يرتبط المأساوي وبالتراجيديا حصراً. فهو يمكن أن يتجلى خارج إطار المأساة كنوع وبشكل مختلف عن بُنية التراجيديا اليونانية والكلاسيكية* الفرنسية. وهناك أشكال أدبية وفنية سبقت المرحلة الكلاسيكية (المسرح الديني في القرون الوسطى، مسرح شكسبير) ومع ذلك حملت الطابع المأساوي وجسده بشكل آخر. وفي هذه الحالة يأخذ المأساوي طابعاً فلسفياً يتعلق بقرار البطل وقدرته أو عدم قدرته على الفعل، ويتجليات القوى (قيم أخلاقية أو دينية أو اجتماعية) التي تعارض هذا القرار، وبهامش الحرية لدى البطل في مواجهة هذه القوى.

عند الإنجليزي وليام شكسبير

بين المأساوي والزُّلة. فالمأساوي بالنسبة له يحول بُعداً عبقياً لأنه في نفس الوقت شعور الشخصية* بالذنب دون مُعقبات واضحة، ونوعاً من الحتمية التي لا يمكن دفعها. وبالتالي يصير المأساوي تجسيدا للشعور بالخطيئة وللشر غير المُبرر. ووجود القدر والحتمية لا ينفي حرية البطل التي تُعد من المؤامرات الأساسية للفعل الدرامي*. وطالما أنه يوجد هامش حرية لدى الشخصية، فهناك أيضاً مسؤولية. وهذه الحرية في التراجيديا هي التي تفرز مواقف غير متوقعة تكون النابض لحريك الفعل الدرامي، وتوحي بأن الشخصية تملك حرية القرار (هامش حرية أوديب في مسرحية سوفوكليس هي أن يقبل التحدي). وهذا الوضع هو الذي يؤلّد لدى المُفرج* التعاطف مع البطل والشفقة عليه والخوف من مصيره.

طرح الفرنسيان جان راسين J. Racine (١٦٣٩-١٦٩٩) وجان باسكال J. Pascal فكرة الحرية بشكل مختلف عن معناها في الفكر اليوناني، وذلك لأنهما كانا متأثرين بالمذهب الجانسيني *Janséniste* حول الإنسان المُسيّر الذي لا يملك دفعا لقوة القدر، ويفكر الخطيئة بالمعنى المسيحي. وقد بين الناقد الفرنسي لوسيان غولدمان L. Goldman في دراسته حول راسين ذلك الهامش الهش لحرية الإنسان أمام «الإله الخفي» الذي يوجه فعله ويتحكم به.

ب/ على مستوى البنية:

- للمأساوي في التراجيديا اليونانية مسار مُحدد تُشكل الخطيئة المرحلة الأولى فيه. فبسبب الفسّاد والتعنت *Hybris* يرتكب البطل الزُّلة المأساوية *Hamartia*، وهي خطأ في الحكم يتجهم عن عيب موجود في تكوين البطل نفسه

- في مسرح القَبْث*، تكُنْ المأساوية في كون الشخصية لا تتعرّف على نوعية القوى التي تَسَحِّقُها، وفي ميكانيكية حركة التاريخ العمياء. وَيَسْجُلُ المأساويّ في مسرح القَبْث اليوم المكانة التي كان يَسْجُلُها في التراجيديات في الماضي، وكأنّه المُرادف المُعاصِر لها، مع فارق أنّ القَبْث يُعَبِّر عن المأساويّ بالمُضْحِك وبالسُّخْرِيَّة.

- في المنظور الماركسيّ حيث يُوضَّع الفعل الدرامي ضمن سياق تاريخي، يكون هناك نوع من التفسير للأمور يَنفِي المأساوية. ففي حين تَطْرَح التراجيديات صَعْف الفرد أمام نظام أو قُوَى تتجاوزُه، فإنّ التفسير التاريخيّ يُعطِي دوراً للفرد ضمن حركة المجتمع، ويُفسَّر فشله على ضوء المُعطيات العامة، وهذا ما يُغيِّر من طبيعة المأساويّ في العمل. يبدو هذا البُعد جليّاً في إعداد الألمانيّ برتولت بريشت (١٩٥٦-١٩٨٨) B. Brecht (أنتيغونا) حيث لا يُطْرَح الصراع بين البطل والقدر، وإنّما بين البطل والسلطة. وفي مسرحيته «أرتورو إي» على سبيل المثال يَطْرَح بريشت الظرف الذي سَمَح بظهور أرتورو إي (وهو مُعاول هتلر)، وكأنّه ظرف كان من المُمكن السيطرة عليه. لكن، ولعدم إمكانية إيقاف هذا الصعود تَبَرَّز المأساوية. انظر: المُضْحِك، التراجيديات.

Make-Up

Maquillage

الماكياج هو أحد العناصر التي تُساعد المُمثل على الانتقال من عالم الواقع إلى عالم الخيال، ومن ذاته كشخص إلى الدور الذي يُؤدِّيه، وهذه هي وظيفة الزَّيِّ المسرحي*.

■ الماكياج

W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦) وبسبب خصوصية التراجيديات الشكسبيرية (البُنية المفتوحة، الارتباط بسياق تاريخي ووجود الجانب المُضْحِك إلى جانب المأساوي)، يأخذ المأساويّ شكلاً خاصاً. لا يتولّد المأساويّ دائماً من حتمية قدرية تُدفع البطل إلى ارتكاب الخطيئة، وإنّما من موقف البطل نفسه وتصرفه. فهو يَقرِف الخطأ أحياناً بوعي وبمحض إرادته ويتصاّد في بدافع من الصُّلْف والتعُتُّ. وهو يَحْمِل المسؤولية الكاملة لفعله لأنّ أطراف الصراع المأساويّ تكُنْ في داخله وتؤدي إلى دماره (جنون لير وماكبث، دمار عطيل). وهو حين يقوم بفعله يَخْرِق التطوّر الطبيعيّ التاريخي والاجتماعي والأخلاقيّ للأشياء، ممّا يؤدي إلى أن ينعكس الفعل على البطل نفسه ويولّد موقفاً مأساوياً (تردد هاملت وما ينجم عنه).

- بعد انحسار التراجيديات كنوع في نهاية القرن السابع عشر، ظلّ المأساويّ طائِعاً لبعض الأعمال وإن تغيّرت مقوّماته، فقد استبدلت حتمية الصراع مع القدر بصراع من نوع آخر، وهذا يَرتبط برؤية الكاتب للعالم:

- في المدرسة الواقعية* والطبيعية* مثلاً، يتجلّى المأساويّ بوجود الحتمية الاجتماعية أو في الوراثة.

- عند النرويجي هنريك إبسن H. Ibsen (١٨٢٨-١٩٠٦) والألمانيّ جورج بوشنر

G. Büchner (١٨١٣-١٨٣٧)، يتجسّس

المأساويّ في غياب المنظور المستقبليّ وغياب الأفق أمام الشخصية التي تُقف بمواجهة قُوَى مسيطرة مهما كان نوعها.

- في مسرح الحياة اليومية*، يتجلّى المأساويّ من خلال تفاصيل الحياة البرمجة التي تُظهر غربة الإنسان عن حياته ولغته.

والأكسورات المتعلقة به.

وخلالاً للماكياج في الحياة الذي له وظيفة تجميلية، يعتبر الماكياج في المسرح جزءاً من منظومة العلامات الدلالية والإرجاعية في العرض، إلى جانب وظيفته العملية في توضيح معالم وجه الممثل وتحديد قسامته بوضوح ليراها المتفرجون من بعيد، وهذا ما يطلق عليه اسم ماكياج الرافصات.

ومع أن استخدام الماكياج بالمفهوم المعاصر حديث نسبياً، إلا أن المسرح في أصوله الطقسية عرف تلوين الوجه وتلطيح الجسد بالأصباغ أو بدم الضحايا التي يتم تقديمها، أو الرسم على الوجه والجسد بخطوط ملونة، وكلها ممارسات ذات طابع رمزي ترمي إلى استحضار الغائب. كذلك فإن بعض الاحتفالات الكرنفالية أعطت للماكياج وللفنّان دوراً هاماً في عملية التنكر التي تشكل جزءاً هاماً من البعد اللبّي فيها (انظر الكرنفال). كذلك نجد هذا النوع من التنكر بالألوان في عروض المحبطين والمهرجين في الحضارة العربية.

في بعض أنواع المسرح التي ظلت مرتبطة بأصولها الطقسية مثل المسرح الشرقي التقليدي بكافة أشكاله (أوبرا بكين، الكابوكي، الكاتاكالي)، ظلّ تلوين الوجه ورسمه شائعاً، وتبيّنت تدريجياً روافده اللونية المستعدة من المعتقدات الدينية والاجتماعية، وصار الماكياج جزءاً من الأعراف المسرحية تُعرف المتلقي بالخصائص لأن كل لون في الماكياج يرتبط بصفة محدّدة. كذلك فإن الماكياج بخطوطه ونظم ألوانه يُشكل جزءاً من جمالية العرض المسرحي في فضاء فارغ.

بالمقابل عرف الماكياج تطوراً مخيفاً في الغرب. فمع ابتعاد المسرح عن أصوله الطقسية،

وتطوّره كممارسة مدنيّة اجتماعيّة في الحضارة اليونانية، استُخدم الفنّان الذي يُغطي الوجه ويُخفي ملامحه الأصليّة بشكل أكبر، في حين بقي تلوين الوجه حصراً على العروض الشعبية، وهذا ما نجده في تقاليد الإيماء في الحضارة الرومانيّة وعروض المهرجين في مسرح الأسواق في القرون الوسطى.

ظهرت تقاليد الماكياج الكثيف في القرن السادس عشر، واستمرّت في القرن السابع عشر مع ظهور شكل التلوية الإيطالية التي تقوم على تحقيق الإيهام. وقد كان ذلك ضرورة لإبراز معالم وحركات الوجه في الإضاءة الضعيفة المستخدمة في ذلك الوقت. وقد كانت المادة المستخدمة فيه هي الطحين للون الأبيض والدخان للون الأسود.

مع التوجّه نحو مزيد من الواقعية في المسرح، ومع تطوّر وتحسّن نوعية الإضاءة، أخذ الماكياج معناه الحديث كوسيلة لإعطاء ملامح وجه الشخصية ضمن الرغبة في تصوير الواقع. وبذلك صار الماكياج وسيلة لتحقيق الإيهام بعد أن كان وسيلة للتنكر. كذلك تطوّرت وسائل الماكياج وظهرت كتابات توضح طريقة وضعه للممثلين.

من جانب آخر، ساهم تطوّر فنّ الماكياج في تغيير معايير انتقاء الممثل للدور. فقد كان الاختيار يتمّ سابقاً بناء على شكل الممثل وبسّته. أمّا اليوم، فلم يند ذلك ضرورياً لأن الماكياج يُساعد على تغيير معالم الممثل لتتناسب مع الشخصية التي يؤديها (العمر، الشكل الفيزيولوجي).

في المسرح الحديث صار الماكياج جزءاً من جمالية العرض ككلّ، وصار يُستخدم استخداماً دلالياً. فقد لجأ بعض المخرجين المعاصرين إلى

الرفيع* الذي يُمكن أن يَكُنْ فيما هو مُثْوَره ومُخيف يستطيع أن يكون من أسباب المُتعة لأنه يَصْدِمُ الأحاسيس ويُعْظِلُها لِبُرْعَةٍ ثُمَّ يُؤَدِّي إلى المُتعة.

كذلك تَنَظَّرُ علم النَّفس إلى مفهوم المُتعة وربطه بذاتية كُلِّ من المُبدِع والمُتلَقِّي ومَيَّز بينهما. فقد بيَّن عالم النَّفس النمساوي سيغموند فرويد S. Freud أنَّ هناك مُتعة المُبدِع حين يَصُبُّ في العمل الفنِّي أو الأدبيِّ هواجسه ومُتُونَات نفسه، وهناك مُتعة المُتلَقِّي الذي يَتعرَّف في هذه الهواجس على ما يَكْنِيه في داخله هو، دون أن يَشْعُر بالخجل منها لأنه ليس صاحب العمل. وهذا الطرح يَتَقَرَّب كثيرًا من العلاقة بين المُتعة والتطهير* الذي يلبي الشعور بالخوف والشُّقَّة* في المسرح.

والواقع أنَّ موضوع المُتعة يَدْخُل في صميم العملية المسرحية. فالكتاب المسرحي والمُخرج يَتَرْضَان نوعية مُتعة خاصة لكل عمل يُقدِّمونه، ومنها المُتعة الجمالية Plaisir esthétique والمُتعة الناجمة عن التشويق Suspense. هذا الافتراض يَدْخُل ضمن مفهوم أُنْفَق التوقُّع* الذي يُحدِّد نوعية إنتاج العمل ونوعية الاستقبال*، وبناء عليه تتحدَّد مُتعة المُتَرَجِّع. وقد اهتمَّ مُنْظَرُ المسرح والعاملون به منذ القِدَم بموضوع المُتعة ضمن اهتمامهم بقاء المسرح وتأثيره على المُتَرَجِّع* كفرد وعلى الجمهور* كمجموعة لها خصائصها. ففي المسرح السانسكريتي، يُعالج باهاراتا موضوع المُتعة ويَعْتَبِرها خلاصة لمعرفة المشاعر والأحاسيس والمُؤثَّرات التي تُجَنِّم عنها. كذلك فإنَّ أرسطو وبريشت في المسرح الغربي طرعا كيفية التوصل إلى المُتعة من مُنْظَرَيْن مُختلفين، فقد ربط أرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢ ق.م)

الماكياج المُنْطَلَج كارجاع إلى أشكال مسرحية مُثْبِتة يثل المسرح اليوناني والمسرح الياباني، وهذا ما نُجده في أعمال فرقة مسرح الشمس في فرنسا. في أحيان أخرى استُخدِم المُخْرِجُون الماكياج بِمَنْحَى دراميٍّ فقد استعمل المسرحي الألماني برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) في بعض عروضه ماكياجًا رماديًا لتحديد تعابير الوجوه، كما أنَّ البولوني تادوز كانتور T. Kantor (١٩١٥-١٩٩٠) توَصَّل إلى التعبير عن فكرة الموت من خلال ماكياج مُمَعِّي يُجَمِّد تعابير وجه المُمَثِّلِينَ فيبدون وكأنهم يَصْغَوْنَ أُنْمَةً، وهذا ما يُطْلَق عليه رجال المهنة اسم ماكياج القِنَاع.

والحدود بين القِنَاع والماكياج صعبة التحديد رغم التشابه الوظيفي بينهما. لكن القِنَاع يُعْطِي الوجه ويُلْغِي التعبير بالقسَمَات، في حين أنَّ الماكياج يُبْرِزها ويُحدِّد التعابير التي تُرْسَم البُعد الداخلي للشخصيات. انظر: القِنَاع، الرُّبِّي المسرحي.

المُتعة

Pleasure

Plaisir

المُتعة مفهوم جمالي فلسفي، وتحقيقتها هو أحد الأهداف الرئيسية لكلِّ عَمَلٍ فنِّي وأدبي. وقد اعتُبرت منذ القِدَم غاية المسرح.

عالم علم الجمال مفهوم المُتعة بمنظور فلسفي شامل. ومن أهم الذين تَطَرَّقُوا لذلك الفيلسوفان الألمانيان باومغارتن Baumgarten ومن ثمَّ إيمانويل كانت E. Kant في القرن التاسع عشر. وقد تَمَّ رِبْط مفهوم المُتعة بالتصنيفات الجمالية Catégories esthétiques عامة بعد أن كانت تُربطُ بمفهوم الجميل Le Beau فقط. فقد اعتبر الفيلسوف كانت أنَّ

مثل الأداء والموسيقى والألوان والأزياء وعناصر الديكور*. وقد ربط أرسطو المُنْتَعَة بالجمال حين قال «إن أجعل الأصباغ إذا وُضعت في غير نظام لم يكن لها من التجمعة ما لصورة مُخْطِطَة بمادة بيضاء» (فَنّ الشَّعْر/ الفصل السادس). ومن أهم عناصر هذه المُنْتَعَة الجماليّة مُتَابَعَة بَرَاعة الأداء*، بما في ذلك مُتَعَة مُتَابَعَة قُدرة المُمَثِّل على التّضَيّد بأعراف الأداء كما في المسرح الشرقي* والباليه* ومُخْتَلِف أشكال الفُرْجَة* التي تُقوِّم على وجود أعراف*، ومُنْتَعَة تُقْصِي مَدَى تمثّل المُمَثِّل لظوره ودخوله في الشخصية* في المسرح الإيهامي *Théâtre d'illusion*.

- من الناجية النفسية، هناك مُتَعَة تجسيد الحلم على خشبة المسرح، ومُنْتَعَة المُتَفَرِّج في مُشاهدة ما هو مكبوت يَتَجَسَّد على خشبة ممّا يُؤْزِي إلى التخلّص من الرُّغبات المكبوتة، لأنّ المُخْفِيف على خشبة لا يَصِل إلى حدّ التهديد بالخطر. من جانب آخر فإنّ الإنكار* ومعرفتنا أنّ ما تُشاهده هو مسرح، عامل يُغيّر من نوع المُتَعَة لأنّه يُحوّلها إلى مُتَعَة ذِهْنِيّة، لأنّ الإنكار يجعل المُتَفَرِّج يَعي أنّ ما يراه يَنتَهي إلى عالم الوَهم ولذلك يَتَقَبَّل ما يُمكن تصديقه وما لا يُمكن تصديقه.

- والمسرح كَفَن قائم على المُحاكاة* وعلى لُعبة الخيال يُطَلِّب من المُتَفَرِّج عمليّة ذِهْنِيّة تُقوِّم على ربط ما يراه بالواقع. ولأنّ المسرح يَقوِّم في حالات كثيرة على عَرَض قِصّة ما، فإنّ ذلك يُؤَلِّد مُتَابَعَة الحكاية*، وهي مُتَعَة تُشَبّه مُتَعَة الأطفال، ويَلَبّس التشويق فيها قَوَرًا هامًا. كما أنّ تَكَرُّر الحكاية أحيانًا يُؤَلِّد مُتَعَة هي مُتَعَة المُتَفَرِّج في التَّعَرُّف على ما يعرفه سابقًا. ولأنّ الحكاية في المسرح ليست سَرْدًا

المُنْتَعَة بالتطهير واعتبرها نوعًا من الانفعال، أمّا المسرحي الألماني برتولت بريشت B. Brecht (١٩٥٦-١٨٩٨) فاعتبرها مُتَعَة ذِهْنِيّة وجماليّة، ورأى أنّها تُشكِّل أحد أهداف المسرح إلى جانب التعليم والتوعية.

طَبِيعَة المُنْتَعَة فِي المُنْشَرَح:

بالإضافة إلى مُتَعَة المُبدِع (كاتب، مُخرج، مُمَثِّل*) التي تَحَدِّث عنها فرويد والتي لا تَتَمَيَّز بِخُصُوصِيّة مُعَيَّنَة في المسرح، فإنّ مُتَعَة المُتَفَرِّج في المسرح لها طَبِيعَة خَاصّة. فهي مُتَعَة مُرْجَبَة لأنّ المسرح بِمُفَوِّمَاتِهِ يَجْمَع بين مجالات مُتَعَدَّة اجتماعيّة وفنّيّة وذِهْنِيّة، هذا بالإضافة إلى المُتَعَة المُربِطَة بِكُلِّ نوع من الأنواع* المسرحيّة. فالْمُنْتَعَة الناجمة عن مُتَابَعَة التراجيديا* والميلودراما* تَخْتَلِف كُليّة عن المُتَعَة التي تَخْلُقُها الكوميديا* وكلّ ما يَقُوم على المُضْحَك*.

- المسرح كَعَرَض فنّ يَقُوم على وجود الجماعة وعلى الحضور الحيّ للمُمَثِّل* وللمُتَفَرِّج*. وهو كمكان لقاء واجتماع يَخْلُق نوعًا من المُتَعَة الاجتماعيّة هي مُتَعَة التواجد والتواصل مع الآخرين. كما أنّه يَدْعِم إحساس الانتماء إلى الجماعة، وهذا ما يَخْلُق فِيْهِم العَرَض المسرحي نوعًا من العدوى في الأحاسيس والمشاعر هي عدوى التأثير. وهناك أيضًا، وفيْهِم هذا المنظور الاجتماعيّ، مُتَعَة الذَّهَاب إلى المسرح على اعتبار أنّه يُشكِّل نوعًا من التسلية والترويح عن النَّفس بالمعنى القَتَال للكلمة.

- والمسرح يَخْلُق أيضًا مُتَعَة جماليّة لأنّه بالأمّاس مثل اللوحة والمعزوفة الموسيقيّة مادة جماليّة تُقوِّم على تَنَاسُق عناصر مُتَعَدَّة

فقط فإن ذلك يُؤلّد نوعاً آخر من المُتعة هو مُشاهدة تجسيد الحكاية في عناصر ملموسة، وهذه هي مُتعة المُحاكاة.

تتنوّع نوعيّة المُتعة في هذا المجال لأنّ المُحاكاة تُبهر مهما كانت إمكانيّاتها قليلة، بل إنّ الشعور بقلّة القارئ على العمل إلى التوصل لتحقيق المُحاكاة بوسائل بسيطة هو في حدّ ذاته مُتعة. وقد تحدّث أرسطو عن المُتعة وربّطها بالمُحاكاة حين قال: «إنّ الالتذّاذ بالأشياء المُحاكاة أمر عامّ للجميع ودليل ذلك ما يقع فعلاً: فإنّنا نلتذّ بالنظر إلى الصور الدقيقة البالغة للأشياء التي نتألّم لرويتها كأشكال الحيوانات الدنيّة والبُشث الميّة». وقد ربّط أرسطو بين المُتعة والمعقول، لكنّه لم يتحدّد المُتعة بما هو مقبول أو قابل للتصديق. وقد قال: «ومع أنّ عنصر الروعة ينبغي إدخاله على التراجيديا، فإنّ الشّعور الملحنيّ أشدّ قبولاً لغير المعقول لأنّ الشخص لا يرى وهو يعمل. ومُخالفة العقل هي أكبر ما يعتمد عليه عنصر الروعة (...) والأمر العجيب يلدّ ويكفي بإثبات ذلك أنّ من يروي قصّة يضيف إليها بعض العجائب ليسرّ السامعين» (فن الشعر/ فصل ٢٤).

بناءً على ذلك، ارتبطت المُتعة في المسرح الغربيّ بالإيهام* الذي يُثير لدى المُتفرّج العواطف والانفعالات مثل الضحك والخوف والشّفقة. ولكي يستمتع المُتفرّج (وهو مُتابع سلبيّ) يجب أن يُصدّق وألاّ يخرق الإيهام، ولذلك ارتبطت هذه المُتعة بمُشاهدة الحقيقة*. وعمليّة التمثيل* بحدّ ذاتها تخلق مُتعة خاصّة. ويرتبط ذلك بوجود التكلّم* والمُتملّل المحوريّ الذي يتركّز عليه التمثيل. في كلّ الأحوال تظلّ نوعيّة التمثيل مُرتبطة بطبيعة التلقّي (بته وتفاوته وقدرته على التصديق ونوعيّة مُتابعته للعمل).

- هناك مُتعة ذهنيّة أخرى تتّجُم عن مُحاولة فهم العمل من خلال تركيب المعنى وقراءة* النصّ أو العرض، والمُقارنة بين العالم على الخشبة والعالم الذي نعيش فيه. وهذا الفهم والتركيب لأجزاء الحكاية يتّيم عبر التعرف والتذكّر وربط الحكاية بما يَعرفه المُتفرّج سابقاً لكي يتمّ استكمال المعنى. لم ينف بريتشت وجود مثل هذه المُتعة، وقد أضاف إلى هذه المُتعة الانفعاليّة العاطفيّة مُتعة أخرى ذهنيّة هي مُتعة المُحاكاة، وهو نوع من المُتعة يُشبه مُتعة مُتابة الراوي، لأنّ المُتملّل هو راوي يحكي شخصيّة ويُنظر إليها من الخارج، ويشارك المُتفرّج في النظر إلى هذه الشخصيّة والتعرف على تناقضاتها.

- بناءً على كلّ ذلك فإنّ المُتعة تتحدّد عبر طبيعة استقبال العرض. وقد صنّف الألمانيّ هانس روبرت جوس H.R. Jauss هذه المُتعة حسب معايير مُحدّدة إلى نماذج مُختلفة تتراوح بين الإعجاب والتعاطف والشّفقة والدّهشة والاستغراب والمُهزّة (انظر أفق التوقع).

انظر: التطهير، المأساويّ، المُضحك.

■ المُتفرّج

Spectator

Spectateur

المُتفرّج في مجال المسرح هو الشخص الذي يُتابع عرضاً ما.

كلمة spectateur الفرنسيّة spectator الإنجليزيّة مُشتقّة من الفعل اللّاتيني spectare الذي يعني شاهد. والرّوافد المُباشرة لها في اللغة العربيّة هو المُشاهد، وهي التسمية الدارجة للمُتلقيّ شاع استعمالها عند ظهور السينما والتلفزيون قياماً على كلمة مُستمع التي كانت

أفرادها الرغبة في حضور العرض، أو قرابة العمر (في حالة مسرح الأطفال* أو المسرح الجامعي*)، أو الانتماء لفئات اجتماعية مُتفاربة (جمهور البولفار*) إلخ.

في السبعينات من هذا القرن، وبدفع من العلوم الإنسانية، تمّ التركيز على المُتفرّج وآليّة استقباله للعرض المسرحي بدلاً من معالجة ذلك على مستوى الجمهور. وقد تمّ ذلك انطلاقاً من أنّ عمليّة التلقّي هي فعل يمسّ كلّ مُتفرّج على حدة بشكل مُتفاوت، وأنها عمليّة ذاتية تتحكّم بها عناصر اجتماعية وثقافية. أدّى ذلك إلى طرح مفهوم جديد هو العلاقة المسرحيّة *La relation théâtrale*، ويُقصد بها العلاقة التي تنشأ بين المُتفرّج كفرد وبين العمل المسرحي (انظر الاستقبال). والعلاقة المسرحيّة هي علاقة مُتّالة من جانبيين. فقد اعتُبر مُنتج العمل، أي الثرييل *Emetteur* قطباً يُصمّم معنى الرّسالة *Message* ويُساهم في عمليّة الترميز *Encodage*. كما اعتُبر المُتفرّج، أي المُستقبل *Récepteur*، قطباً آخر يتلخّص دوره في فكّ الرّوامز *Décodage* وتحديد المعنى، وبالتالي فإنّ العمليّة المسرحيّة تُصبح عمليّة إنتاج من جهتين: بناء على ذلك، تمّ تحديد مراحل تيّم من خلالها آليّة استقبال المُتفرّج للعرض وهي: انفعال - إدراك - فهم - تفسير وتأويل - حفظ في الذاكرة. وقد تمّ ربط كلّ هذه العمليّات بتحقيق الشّعة. انظر: الاستقبال، الجمهور.

تُستعمل لُتلقّي البثّ الإذاعي، إذ يُقال مُشاهد الفيلم السينمائيّ ومُشاهد التلفزيون. في مجال المسرح يُمكن أن تكون كلمة مُتفرّج أكثر ملاءمة لأنها اسم فاعل من المصدر مُفرّج. وقيل مُفرّج يعني رَوْح عن نفسه. أي أن الكلمة تحمل إلى جانب عمليّة المُشاهدة معنى التفرّيج عن النّفس الذي يربط هذه العمليّة بالمتعة*.

والمُتفرّج في التّشرح هو فرد له كيانه الخاص، ولكنه يخلال العرض يُصبح جزءاً من مجموعة هي الجمهور*. وهذه الخصوصيّة تُميّز العرض المسرحي عن الفنون الأخرى (التلفزيون والسينما والفيديو والفنون التشكيلية). فهو لا ييّم ويُستكمل إلا بحضور الجمهور الحيّ وتجمّعه وحضوره الماديّ، وهذا ما يُعطي لحضور العرض المسرحي طابع الاحتفال*. والمُتفرّج في المسرح هو أيضاً مُشارك لا يُمكن أن يتحدّد دوره في العرض المسرحي بالتلقّي السلبيّ من خلال المُشاهدة، لأنّ الذّهاب إلى المسرح يحّد ذاته هو فعل مقصود وخيار واع، على العكس ممّا يحصل لدى مُشاهدة التلفزيون التي يُمكن أن تيّم بحكم العادة. كذلك فإنّ المُتفرّج في المسرح يستطيع أن يُعبّر عن نفسه مُباشرة بالتصفيق أو الصّفير في الصّالة، في حين لا يحصل ذلك في صالة السينما مثلاً.

المُتفرّج والجمهور:

تمّ التمييز بين المفهومين حديثاً. فالمتفرّج هو المُتلقي الفرد ضمن المجموعة التي تُشكّل الجمهور. لكنّ ذلك لا يُلغي فرديّته وتميّزه عن المجموعة التي ينتمي إليها أثناء العرض، أي الجمهور. أمّا الجمهور، فهو كيان جماعيّ آتّي أو دائم يُتّرض وجود حدّ أدنى من التّجانس. وهو مجموعة بشريّة مُحلّدة يُمكن أن تجمع بين

■ المُحاكاة التّهكّويّة

Parody

Parodie

كلمة Parodie مأخوذة من اليونانيّة Parodia المنحوتة من كلمة Para التي تُعني إلى جانب، Ode التي تُعني قصيدة غنائية. وقد شاع

وعملية التلقي بهذه الحالة تتم من خلال المُقَارَنة ومُتَابَعَة التداخُل الضمَنِي للمادتين وقراءة الإرجاعات والشُخْرى.

قد تشمل عملية المُحاكاة التَهْكِيَة عملاً بأكمله، كما يُمكن أن تُنصَب على شخصيّة مُحدّدة للشُخْرى منها أو نقّدها. كذلك يُمكن أن تكون إحدى الشخصيات في عمل ما مُحَاكاة تَهْكِيَة لشخصيّة ثانية في نفس العمل كما هو حال المُجنون بالنسبة للملك في مسرحية «الملك لير» للإنجليزي وليام شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦). في حالات أخرى قد تكون الشخصيّة مُحَاكاة تَهْكِيَة لنموذج إنساني عام فَقدَ فعاليته كما هو الحال بالنسبة لشخصيّة دون كيشوت التي تُشكّل نوعاً من الشُخْرى من نموذج الفارس في زمن قَدَدَتْ فيه الفُروسيّة أهميّتها كطبقة وكقيم. والواقع أنَّ المُحاكاة التَهْكِيَة لقيم ما أو لنوع مسرحي أو أدبي تُعتبر في حدّ ذاتها إعلاناً عن تدهور أو موت هذه القيمة أو هذا النوع.

والمُحاكاة التَهْكِيَة أسلوب مُستخدَم لدى كُلِّ الشُعوب: ففي الشعر العربي دُرَج تقليد كتابة نفس القصائد المعروفة بشكل تَهْكِي، وهو ما يُسمى في اللغة العربية المُعَارَضَة. وقد استُخدِم ذلك أحياناً لَعَرَض الهجاء. عُرفت المُحاكاة التَهْكِيَة أيضاً في تقاليد الفُرجة الشُعبيّة والاحتفالات العامة لدى كثير من الشعوب. فحلقات السمر في مصر وغيرها من البلدان العربية هي نوع من المُحاكاة التَهْكِيَة للحياة اليومية لأنها تستعيد أداء ما جرى أثناء النهار في حياة القرية بأسلوب ساخر (انظر السامر). وقد عُرفت الاحتفالات الشُعبيّة دائماً نوعاً من العُروض فيها هامش من الحُرّيّة والشُخْرى تُقدم على المُحاكاة التَهْكِيَة، كما في احتفالات

استخدام الكلمة بلفظها الأجنبي بكلّ اللغات، ومنها اللغة العربية حيث يُقال پارودي، أو تُترجم إلى مُحَاكاة تَهْكِيَة.

عُرفت المُحاكاة التَهْكِيَة منذ القِدَم وكانت تعني مُحَاكاة عمل أدبي أو فني معروف وتُزجّه بشكل تَهْكِي. فيما بعد توسّع المعنى وصار هذا المُصطلح يَدُل على أسلوب جمالي يقوم على التَهْكِم من عمل معروف وجذّي (لوحة أو أغنية) أو من شخصيّة من الأدب أو الحياة، أو من موقف، أو غير ذلك. من هذا المنظور تُقَرَّب المُحاكاة التَهْكِيَة من البورلسك* كاسلوب يتمّ التأكيد عبره على وجود خلل ما، من خلال إبراز التناقض ما بين الموضوع ومضمونه، وما بين وضع الشخصيّة* وخطابها وتصرفها.

تقوم المُحاكاة التَهْكِيَة على الاختلاف الذي يصل لحدّ التناقض. بمعنى أنَّ كلَّ عمل فيه مُحَاكاة تَهْكِيّة يُفترض وجود مادة (نص أو موضوع أو شخصيّة) يتمّ الانطلاق منها ومُحاكاتها بشكل تَهْكِي. ولا تُستكمل أبعاد هذه العملية إلا إذا تمّ التعرف على الأصل، أي على العمل المُحاكى. والنص الجديد هو نصّ فيه نوع من العُزوق، لأنّه يقدّم القيم والثواب التي يستند عليها المرجع المُحاكى بشكل مقلوب من خلال تخوير مدلول المادة المُحاكاة وتحويلها إلى مُجرّد هيكل يخلو من الصبغة التي كانت تطيعها (ماساوية أو جذّية). وهو في المسرح نصّ يَكسِر الإيهام على صعيد الشكل لأنّ الكتابة تُبلن عن مرجعيّتها. من ناحية أخرى لا بدّ من وجود مرجعيّة مُشتركة بين الكاتب والمُتلقي تُخلّق نوعاً من الاتّفاق الضمني بينهما، وتسمح بالتعرف على الأصل وفهم العمل الجديد، وإلا لم يتحقّق الهدف من العملية.

المرحلة وأشهر مثال عليها مسرحية «جوزيف أندرسون» التي كتبها الإنجليزي فيلدينغ Fielding (١٧٠٥-١٧٥٤) كمحاكاة تهكمية لرواية «بامبلا» للإنجليزي ريتشاردسون Richardson (١٦٨٩-١٧٦١).

في القرن التاسع عشر، شاع استخدام المحاكاة التهكمية للأنواع الجادة مثل الدراما والميلودراما*. وكان لهذا الاستخدام دوره في تفريغ المسرحيات الجادة من بقاياها المأساوي* وإبطال الثقة، وهذا ما يبدو من عنوان* بعض الأعمال مثل مسرحية الفرنسي فيكتور هوغو V. Hugo (١٨٠٢-١٨٨٥) «روي بلاس» Ruy Blas ذات الطابع المأساوي التي تحول طابعها إلى الهزل وتم تغيير اسمها ليصبح «روي بلاغ» Ruy Blague علما بأن كلمة Blague بالفرنسية تعني نكتة.

في القرن العشرين كانت المحاكاة التهكمية* بعدا هائلا من أبعاد المسرح السريالي* والدادائي* ومسرح الغيت*. وتندرج في هذا الإطار مسرحيات الفرنسيين ألفريد جاري A. Jarry (١٨٧٣-١٩٠٧) وآرثور آدموف A. Adamov (١٩٠٨-١٩٧٠)، وعلى الأخص مسرحيته التي تحول اسم «المحاكاة التهكمية» La Parodie، ومسرحيات الإيرلندي صموئيل بيكيت S. Beckett (١٩٠٦-١٩٨٩). كذلك لم يعد استخدام أسلوب المحاكاة التهكمية يقتصر على السخرية والتهكم من الأعمال الجدية، وإنما صار وسيلة لكسر الثوابت والقناعات في اللغة والحياة. ويُعتبر الروماني أوجين يونسكو E. Ionesco (١٩١٢-١٩٩٣) من أهم الكتاب المسرحيين الذين كسروا الثوابت على مستوى اللغة من خلال إظهار التناقض في مسرحياته بين ما يُقال وما واقع الحال.

سلطان طلب* في المغرب والمواظب المرححة *Sermons joyeux* التي تبلورت في أوروبا في القرون الوسطى ضمن المونولوج الدرامي*. وشكلت سخرية من المواظب الدينية، وعيد المجانين *La fête des fous*، وفي الكرنفال بشكل عام*. كذلك يُعتبر الكيوغن* في المسرح الياباني محاكاة تهكمية لمسرحيات النو* الجدية.

في المسرح كانت المحاكاة التهكمية في البداية نوعا من الأنواع* الكوميديّة يستخدم كل أساليب الإضحاك والتهكم للسخرية من نصّ جدّي أو مؤثّر. ومن أقدم النصوص المعروفة التي تستخدم هذا الأسلوب كوميديا «الضفادع» للميلوناني أرسطوفان Aristophane (٤٤٥-٣٨٥ ق.م) التي سخرَ فيها من نصوص أسخيلوس Eschyle (٥٢٥-٤٥٦ ق.م) ويوريبيدس Euripide (٤٨٤-٤٠٦ ق.م). ويبدو أنّ هذا التقليد شاع في المسرح بأشكال مختلفة من خلال عروض المهرّجين الإيمائيين الرومان ومن تلاهم (انظر المهرّج، الإيماء).

من جهة أخرى استُخدمت المحاكاة التهكمية في الصّارك الأدبية، وأشهر مثال على ذلك المحاكاة التهكمية التي قدّمها الفرنسي بوالو Boileau (١٦٣٦-١٧١١) في عام ١٦٦٤ لمسرحية «السيد» للفرنسي بيير كورني P. Corneille (١٦٠٦-١٦٨٤).

في القرن الثامن عشر استخدم الممثلون الإيطاليون المحاكاة التهكمية للأوبرا* والتراجيديا* كوسيلة للتحايل على القوانين التي تمنعهم من تقديم عروض مسرحية جدية. وقد أدّى ذلك إلى ولادة أنواع مسرحية وغنائية أشهرها الأوبرا المضحكة* والأوبرا التهريجية*. كذلك عُرفت المحاكاة التهكمية في أدب

الشرق الأقصى على سبيل المثال، ولم يُشكّل القاعدة التي يُبنى عليها العمل الفني والأدبي. فالمسرح الشرقي* التقليدي مثلاً لا يتعامل مع العرض المسرحي انطلاقاً من المحاكاة بمعناها الشائع كتصوير أو تقليد مباشر للواقع، لأنّه مسرح يقوم على علاقة مُغايرة مع الواقع ويُقدّم الحقيقة من خلال عناصر تُعتمد الأسلوبية* أساساً.

المفهوم وإشكاليات الترجمة:

كلمة محاكاة هي الترجمة العربية لكلمة اليونانية *mimesis* المشتقة عن الفعل *mimisthai* بمعنى قلّد أو اتّبع نموذجاً. وقد تُرجمت هذه الكلمة في اللغتين الفرنسية والإنكليزية بكلمة *imitation* التي تعني التقليد، وهي مأخوذة من اللاتينية *imitatio*. في يومنا هذا، وضمن القراءة الحديثة للمفاهيم المتعلقة بالفنون، تَمّت إعادة النظر بالمعنى الضيق الذي أُعطى للمفهوم عبر هذه الترجمة، وتَمّ توضيح أنّ الكلمة اليونانية لا تُحيل معنى التقليد فقط، وإنما إعادة تقديم أو إعادة عرض بالمعنى العامّ للكلمة، أي *Re-présentation*.

من هذا المُنتَظَن تبدو اليوم الترجمة العربية «محاكاة»، وهي التي استخدمها ابن سينا (٩٨٠-١٠٣٧) ومن بعده ابن رشد (١١٢٦-١١٩٨) أكثر دقّة لأنها تعني مُضاهاة الشيء ومُثاليته، أي الاشتراك معه بالجوهر، وهو أمر يختلف عن مُجرّد التقليد. يعني ذلك أنّ الفلاسفة العرب اعتبروا أنّ المُحاكاة ليست مُجرّد تطبيق ونسخ للطبيعة، وإنما عمل إنتاجي وإبداعي له قيمة تغيّلية. وقد عرّف ابن سينا المُحاكاة بأنّها «شيء من التعجب ليس للتصديق»، واعتبر أنّ التخيل يُعطي لثّة ولا

والمحاكاة التهكميّة ليست وسيلة لإضحاك فقط لأنها في حالات عديدة تتضمّن بُعداً نقدياً يَقترب من الهجاء السياسي والاجتماعي وهذا ما نجده في مسرحيات الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) حيث تتضمّن مسرحيّة «أرتورو إي» محاكاة ساخرة لشخصيّة هتلر، وفي مسرحيّة الجزائري كاتب ياسين (١٩٨٩-١٩٢٩) «الرجل ذو الحذاء المقلّط» التي تتجلّى المُحاكاة الساخرة فيها من خلال أسماء الشخصيات (تفكيك اسم دايان إلى داي وأنّ علماً بأنّ كلمة *Ane* في الفرنسية تعني الحمار، والمقصود هو موشيه دايان). وفي مسرحيّة «الملك هو الملك» للسوري سعد الله ونوس (١٩٤١-) تبدو شخصيّة الملك مُحاكاة ساخرة لمفهوم الملكيّة بمعناها العامّ.

استخدم المسرح العربيّ المادّة الثرائية أحياناً لنقد الحاضر. وقد أدخل المغربيّ الطيب الصديقي (١٩٣٧-) والتونسيّ عزّ الدين المدني (١٩٣٨-) شخصيات ثرائية مثل جحا، أو أنواعاً أدبية قديمة كالمقامات للهكّم على الحاضر بنوع من الإسقاط. انظر: البورلسك.

■ المُحاكاة وتُصوير الواقع *Mimesis*

Mimesis / Re-présentation de la réalité

المحاكاة *mimesis* هي مفهوم عامّ أطلقه المُفكرّون اليونان وناقشوه وحاكموه على أساس أنّه يُشكّل جوهر علاقة العمل الفنيّ والأدبيّ بالواقع. وقد شكّل هذا المفهوم على مدى العصور معياراً يُميّز المدارس الفنيّة والأدبية والنقدية التي ظهرت في تاريخ الفنون والآداب في الغرب، وكلّ ما تأثّر به. بالمُقابل لم يُعرّف هذا المفهوم في حضارات أخرى مثل حضارة

يُفترض تصديقًا، أمّا التصديق فيتملّق بمضمون القول وحال القول، أي إنّه يُفترض مُشابهة الحقيقة أو الواقع.

المُحاكاة غير التاريخ:

يُمكن قراءة تاريخ الفنّ والأدب الغربيّ (وذلك الذي تأثّر به) من خلال المواقف المُختلفة من هذا المفهوم غير الزمن. ومن المُلاحظ أنّ النظرة اليونانيّة وتفسيراتها كانت مصدر الموقف الغربيّ من هذا المفهوم حتّى بدايات هذا القرن حيث تمّ نقد مبدأ المُحاكاة في المسرح وفي الفنّ بشكل عامّ.

- أوّل هذه المواقف هو موقف أفلاطون Platon (٤٢٧-٣٤٧ ق.م) الذي اعتبر أنّ المُحاكاة هي صنف من أصناف القول Lexis، وهي خطاب لأنّها مُحاكاة للظاهر. وقد ميّز بين أسلوبين للقول: السُرْد أو القول غير المُباشّر Diegesis ووضعهُ مُقابل المُحاكاة mimesis، والقول المُباشّر. والقول المُباشّر والمُحاكاة بالنسبة له لا يُشكّلان نوعًا وإنّما أسلوبًا، فهما يُشكّلان الجوّار المُتضمّن في المَلحمة وكذلك الجوّار في المسرح. أمّا السرد، فليس فيه مُحاكاة بخدّ ذاته لأنّه عبارة عن استعادة لحدث وقع فعليًا في الماضي. وقد رفض أفلاطون المُحاكاة من وجهة نظر فلسفيّة، وعلى أساس هذا الرفض استبعد الشعراء من مدينته الفاضلة. كما رفضها من وجهة نظر تربويّة على اعتبار أنّ مُحاكاة الشعراء للواقع هي تقليد لتقليد ونسخة عن نسخة، بمعنى أنّ العمل المُحاكي هو مُحاكاة للشكل الظاهر وليس للفكرة أو الماهيّة التي يُستحيل على الشعراء الوصول إليها. وهذا النسخ للحقيقيّ بظاهره مرفوض (جمهوريّة أفلاطون، الكتاب

الثالث، الفصل العاشر).

وموقف أفلاطون لا يُخصّص المسرح بشكل خاصّ، إذ إنّ الإشارة الوحيدة المُباشرة إلى المسرح عنده جاءت حين اعتبر وجود المُمثلّ على خشبة أحد أهمّ أنواع القول المُباشّر.

- ارتكزت الأفلاطونيّة الجديدة على موقف أفلاطون ورفضه للمُحاكاة، واعتبرتها مُحاكاة لعالم ظاهريّ خارجيّ هو نقيض لعالم الفكرة. وبناءً عليه رفضت المسرح وقاومته لأنّه يهتمّ بالظاهر المادّيّ للأمور ويُغفل الفكرة الإلهيّة، ولعلّ هذا هو الأساس الذي انبثقت منه المواقف الدينيّة الراضة للمسرح.

- أمّا أرسطو Aristotle (٣٨٤-٣٢٢ ق.م)، فقد أخذ موقفًا مُختلفًا من مفهوم المُحاكاة التي اعتبرها غريزة طبيعيّة لدى الإنسان، ورأى فيها أساسًا لكلّ عمل فنيّ (الشعر وغيره من الفنون) إذ يقول: «إنّ شعر الملاحم وشعر التراجيديا وكذلك الكوميديا والشعر المدائحيّ (الديثيرامب Dithyramb)، وإلى حدّ كبير النسخ بالناي واللّيب بالقيثارة كلّها أنواع من المُحاكاة (فنّ الشعر/الفصل الأول).

وهو يميّز كذلك هذه الفنون عن بعضها البعض من خلال أسلوب المُحاكاة: «إنّما باختلاف ما يحاكي به، أو باختلاف ما يحاكي، أو باختلاف طريقة المُحاكاة». فهو يرى أنّ المُحاكاة تُكون على شكلين: مُحاكاة الفعل بالفعل، أو مُحاكاة الفعل بالرّواية عنه. ولذا فهو لا يُفرّق بين النسخ المسرحيّ والنسخ المَلحميّ من خلال درجة المُحاكاة وإنّما من خلال اختلاف أسلوب المُحاكاة. ويتّهب أرسطو أبعد من ذلك إذ يعتبر أنّ المُحاكاة هي سبب المُتعة في المسرح، وأنّ وجود الجمهور هو دليل على المُتعة التي يُشعر بها من بُحايح المُحاكاة.

ما وقع لأن هذا من عمل المؤرخ، بل ما يجوز وقوعه وما هو ممكن على مُقتضى الاحتمال والضرورة، لأن «ما لا يقع لا يُصدق أنه ممكن» (فنّ الشعر/الفصل التاسع).

- في زمن الحضارة الرومانية، أحيط المفهوم بسوء فهم لأن الرومان فسروا المُحاكاة على أنها تقليد للأعمال الأدبية والفنية الكبرى *imitatio*، وظلّ سوء الفهم هذا مُسيطرًا على الفكر الأوروبي في عصر النهضة.

- كذلك اعتبر الكلاسيكيون في القرن السابع عشر أنّ القُدّماء يُشكّلون نماذج تُحتذى واعتبروا أنّ المُحاكاة هي تقليد للنماذج الأدبية الكبرى فطرحوا فكرة تقليد الطبيعة من خلال تقليد القُدّماء *Imitation des anciens*. لذلك

التزموا بالمواضيع التي طرحها الأقدمون، والتزموا كذلك بتفسير قواعد* الكتابة لدى هؤلاء وطبقوها. وهذا هو أساس النظرة اليونانية للفنّ التي طغت في تلك الفترة وأفرزت مفهومًا سيطر في القرنين السابع عشر والثامن عشر هو مفهوم الطبيعة الجميلة *La belle nature* (انظر الكلاسيكية والمسرح).

فتقليد الطبيعة من هذا المنظور يعني إظهار ما هو أكثر بُلا وجمالًا في النموذج المأخوذ عن الطبيعة. انطلاقًا من ذلك قام مُنظّرو المسرح الغربي اعتبارًا من القرن السادس بتفسير أرسطو وهوراس *Horace* (٦٥-٨ ق.م) وغيرهما وطوّعوا كتابتهما بحيث تتناسب مع مفهومهم عن المسرح وعن الجمال. فكانت الأعراف* المسرحية هي السبيل لكي تظنّ الأعمال المسرحية قادرة على تحقيق الإيهام والتأثير التطهيريّ عند المُشفرّج من خلال الخوف والشفقة، لأنّها بالحقيقة لم تكن تتعبد المُحاكاة التصويرية.

والحقيقة أنّ مفهوم المُحاكاة عند أرسطو يبقى مفهومًا عامًا. فهو لم يطرح عملية التقليد المُباشِر للواقع من خلال المُحاكاة، ولم يتكلّم كذلك عن الإيهام* بالواقع، وأنما تناول ماهية المُحاكاة من خلال تفصيله لبناء التراجيديا*، ومن خلال تحليله لتأثيرها على المُشفرّج* (تمثّل* - خوف وشفقة* تطهير*).

وقد تميّز أرسطو بين التراجيديا والكوميديا* من خلال نوع المُحاكاة. فهو يؤكّد بأنّ التراجيديا هي مُحاكاة لفعل جليل مُستند من الأسطورة والتاريخ، وهي تقليد لفعل أكثر من كونها تقليد أو تصوير لصفات. أمّا الكوميديا فهي تُحاكي أفعالًا إنسانية وُضعية، وهي أكثر التصاقًا بالواقع.

ومُحاكاة الفعل عند أرسطو ليست مُجرّد تصوير للأحداث وأنما إعادة ترتيبها في الخطّ الناطق للمسرحية وهو الفعل الدرامي* (انظر الشبكة والجكائية). فالشاعر الدرامي هو «صاحب الحكمة» يُشكّلها ويربط بين أحداثها ويُعطىها بُنية بالشكل الذي يُريده، حتّى لو كانت هذه الأحداث معروفة مُسبقًا من قِبَل المُتلقي، وهذا ما يسمّح بتفسير المُحاكاة عند أرسطو ليس كتصوير أو تقليد وأنما كخلق وإبداع. لكنّ هذا الإبداع لا يتأتى عن الخيال بالمعنى المُجرّد وأنما من خلال عرض أو إعادة عرض *Re-présentation* لأفعال بشرية وإنسانية انطلاقًا من مبدأ مُشابهة الحقيقة* على مُقتضى الاحتمال والضرورة. وهو بذلك يربط مُباشرة بين مفهوم مُشابهة الحقيقة وبين مفهوم المُحاكاة لأنّه يرى أنّ المصادقية *Credibilité* فيما يُعرض لأمر ضروريّ لكي يُصدق المُشفرّج ما يرى ولكي يتيّم التمثّل. من هنا جاءت مُقارنته بين المؤرخ والشاعر، حيث قال إنّ عمل الشاعر ليس مُقارنة

المُحاكاة ككلّ في الفنّ والأدب، وناقش المسرحيون فكرة المُحاكاة ووضعها في المسرح. فلم يُقدّ المسرح يُطالب بتصوير الواقع تصويراً مُباشراً وإنّما يخلُق علاقات على الخشبة تُرجع إلى الواقع وتطرّحه ضمن علاقة مُعيّنة يُحدّدها كلّ عمل على جِدّة. والسّمة الرئيسيّة لأغلب الأعمال التي انطلقت من هذا المبدأ هي التأكيد على ماهيّة العمل وعلى عناصر المسرحيّة* فيه من خلال وسائل عدّة، أكثر من التأكيد على كون العمل تصويراً للواقع يُخفي معالم إنتاج العمل الفنّي ليجعله يبدو بديلاً عن الواقع، ذلك أنّ خلق الإيهام لم يُقدّ الهدف الأساسي للمسرح.

في أغلب الحالات لم تُرْفَض المُحاكاة بشكل كامل لكنّها طُرحت بمنظور جديد، فالمسرحي الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) لم يُبكر ضرورة مُحاكاة الواقع لكنّه طالب بعلاقة مُختلفة مع الواقع، لا تكون علاقة مُشابهة وتماثل، بل علاقة تسمح بالتعرّف، ومن ثمّ التفسير والمُحاكمة، طالما أنّ العمل المسرحي هو في النهاية خطاب حول الواقع. ويتمّ ذلك من خلال تشكيل بُنية دراميّة على الخشبة تطرح علاقات تُذكّر بالبنى الاجتماعية والسياسية الموجودة في الواقع. وأفضل مثال على ذلك مسرحيّة «أرتور أو» لبريشت حيث لم تكن شخصيّة هتلر نسخة مطابقة تماماً للشخصيّة التاريخيّة وإنّما صورة لحقيقة هتلر.

ومن المواقف الجفّرة الواضحة للمُحاكاة في المسرح موقف المسرحي الفرنسيّ أنطونان آرتو A. Artaud (١٨٩٦-١٩٤٨) الذي رفضها رفضاً كاملاً، مستوحياً نظريته عن المسرح من نموذج الفنّ في الحضارات الأخرى لأنّه يستحضر

وقد شمل الاهتمام بتفسير الأقدمين الكتابة المسرحيّة بشكل خاصّ أي النصّ، وغُيِب القُرْص، ممّا أدّى إلى إهمال واستبعاد الأشكال* المسرحيّة التي لا تقوم على وجود النصّ، وهي على الأخصّ الأشكال الشعبيّة التي كانت سائدة في تلك الفترة (انظر الأنواع المسرحيّة).

- اعتباراً من القرن الثامن عشر، وُضع مفهوم المُحاكاة والخلط بينه وبين مفهوم مُشابهة الحقيقة موضع تساؤل. فقد اعتبر الناقد الفرنسيّ دونيز ديدرو D. Diderot (١٧١٣-١٧٨٤) أنّ مقياس الجمال هو مقدار مطابقة العمل الفنّي مع التّموذج الأساسي المُقلّد، وأنّ مُستوى المُحاكاة هو المقياس الأساسي لنجاح العمل. لكنّه تروّف عند صُعبوبة مُحاكاة الواقع أو الحقيقة لأنها دوّماً حقيقة غير موضوعيّة بشكل كامل، ووضّح أنّ المسرح يستخِدم عناصر من الواقع إلّا أنّه يُقدّمها بشكل مُغاير لأنّ الفنّ مُختلف عن الطّبيعة، وأنّ الفنّان يُمكن أن يتأثّر بالأنماط الموجودة في الطّبيعة، لكنّه يُوصِّلها بفنّه للكمال.

- في القرن التاسع عشر قُسمت المُحاكاة على أنّها تصوير الواقع كما هو، وصار هناك نوع من الخلط بين تصوير الواقع وتقليده، وهذا ما يبدو جليّاً في التّصور الجماليّ للمدوستين الواقعيّة* والطّبيعيّة*، حيث اعتُبرت المُحاكاة تصويراً أميناً للحياة البشريّة، أي تصويراً للواقع، وهذا هو مُبرّر مبدأ شريعة من الحياة *Tranche de vie* الذي التزم به المدرسة الطّبيعيّة، ويعني الإطار أو القُفْز الاجتماعيّ وتأثيره على جوهر الشخصيّة* ووضعها النّفسيّ.

- في القرن العشرين، تمّت إعادة النظر بمفهوم

على الكاتب أن يُلَاقِمَ زمنَ التَّعَرُّضِ معَ زمنِ الحدثِ المعروفِ، ولم يكنْ هذا مُمكنًا إلا من خلالِ العُرفِ الذي يَدْفَعُ المُتَشَوِّجَ لِقَبُولِ فِكْرَةِ أَنَّ الأحداثِ التي تُقَدِّمُ أمامه هي أحداثٌ تجري في يومٍ واحدٍ.

المُحاكاةُ والإيهامُ:

هناك مُغالطةٌ أساسيةٌ سادت عالمَ المسرحِ لفترةٍ طويلةٍ تكمنُ في فِكْرَةِ أَنَّ المسرحَ يُمكنُ أن يكونَ تصويرًا يُقَوِّيًا كاملًا للواقعِ. فالمُحاكاةُ والإيهامُ في المسرحِ هما دائمًا في علاقةٍ جَدَلِيَّةٍ معَ عَمَلِيَّةِ كَسْرِ الإيهامِ أو الإنكارِ*. وقد كان لهذهِ العلاقةِ الجَدَلِيَّةِ تأثيرها على شكلِ الكتابةِ المسرحيةِ. ويُمكنُ بناءً على ذلكِ استنباطُ ثلاثةِ أنماطٍ مسرحيةٍ رئيسيةٍ في المسرحِ:

١- المُشَوِّجُ الإيهاميُّ *Théâtre d'illusion* وهو مسرحٌ يقومُ على مُحاكاةِ الواقعِ وتصويرهِ بنوعٍ من التقليدِ المُباشِرِ، وغايتهِ الأساسيةُ هي الإيهامُ. وتندرجُ في إطارهِ أنواعُ مسرحيةٍ مُتباعدةٍ زمنيًا ومكانيًا عن بعضها. فالرابطُ بين المسرحِ الكلاسيكيِّ الفرنسيِّ والمسرحِ الواقعيِّ الفرنسيِّ أو الروسيِّ هو الإيهامُ بالواقعِ أو بالحيثيِّ والإيهامُ به، إمَّا عبرَ تصويرِ سياقٍ مُتكايلٍ للحدثِ، أو عبرَ حِكْمَةٍ مُستقاةٍ مُباشرةً من الحياةِ.

٢- مسرحُ إيهاميٍّ غيرِ تصويريٍّ لا يَعرِضُ الواقعَ بشكلٍ مُباشِرٍ، وإمَّا يكونُ عالمًا وسيطًا بين المَرَجِّعِ أو الحقيقةِ، وبين عالمِ المُتَشَوِّجِ أي مَرَجِّعِهِ الخاصِّ. هذا النوعُ من المسرحِ لا يَرفضُ المُحاكاةَ، لكنَّهُ لا يَسعى إلى تصويرِ الواقعِ كما هو، بل يُعيدُ صياغتهِ من خلالِ طرحِ جُزْئِيَّاتٍ منه والعلاقاتِ المُتَحَكِّمةِ بتشكيلهِ. وهو مسرحٌ يَسْتندُ إلى الواقعِ لكنَّهُ

العالمُ ولا يُقلِّدُهُ. وقد طالبَ آرتو بإعادةِ الطابعِ الاحتفاليِّ القُفْسيِّ للمسرحِ، إذا اعتُبرَ أنَّ العرضَ المسرحيَّ هو حدثٌ قائمٌ بحدِّ ذاته لا علاقةَ له بتصويرِ الواقعِ، ولا مَرَجِّعٍ له في العالمِ الخارجيّ، وكذلك فعلَ المسرحيُّ البرازيليُّ أوغستو بوال A. Boal (١٩٣١-) في نقدِهِ للمسرحِ الأرسططاليِّ* (انظر احتفاليٌّ/تَقْفُسيٌّ- مسرح).

المُحاكاةُ والأعرافُ المُشَوِّجِيَّةُ:

تَحَدُّدُ منحنى المَدَارِسِ الجَماليَّةِ المُختلفةِ التي حَرَفَهَا الغربُ على مدى تاريخهِ والتي أثَّرت في المسرحِ كثيره من الفُنونِ من خلالِ التساؤلاتِ الأساسيةِ التي طُرِحتَ دومًا حولَ ماهيةِ المُحاكاةِ (مُحاكاةُ الطبيعةِ، مُحاكاةُ الواقعِ، أو مُحاكاةُ حدثٍ تاريخيٍّ وَوَسْطِ اجتماعيٍّ وطبيعةٍ إنسانيةٍ)، وحولِ الهدفِ منها، وهو التأثيرُ* على المُتلقِّي بأسلوبٍ مُعيَّن. وهذا يَتَّبِعُ من أَنَّ المسرحَ الغربيَّ- عدا الأنواعَ الشَّعبيةَ فيه - قامَ أساسًا على مبدأِ الإيهامِ بالواقعِ. وقد وُثِّقتِ المُحاكاةُ دائمًا من أجلِ الإيهامِ بواقعٍ ما وخلقِ الإيهامِ. ويُمكننا أن نذهبَ أبعدَ من ذلكِ لنُؤكِّدَ أَنَّ المُحاكاةَ لم تكنْ يومًا مُحاكاةً كاملةً في المسرحِ، لأنَّ تحقيقَ الإيهامِ ارتبطَ دائمًا بوجودِ أعرافٍ مسرحيةٍ حَدَّدَتْ أسلوبَ استِقبالِ العملِ. وقد كانتِ هذهِ الأعرافُ- التي تُشكِّلُ اتفاقًا ضمنيًّا بين القائمين على العملِ ومُتلقيهِ - ضَمَانَةً لتحقيقِ الإيهامِ في المسرحِ. وكانَ لذلكِ أثره في ظهورِ وقَبُولِ بعضِ القواعدِ المسرحيةِ التي لا يُمكنُ أن تُفْهَمَ إلا في هذا الإطارِ مثلَ قاعدةِ الوَحْدَتِ الثلاثِ* وخاصَّةً وَحدةِ الزمانِ التي اعتُمدت في المسرحِ الكلاسيكيِّ الفرنسيِّ في القرنِ السابعِ عشرٍ: فلكي يَتَحَقَّقَ الإيهامُ كانَ

بدورها إلى واقع ما. وبالتالي فإنه يُمكن قراءة السيرة التي تُعرضها الخشبة (أو النص) كنموذج مُصغّر لسيرة تاريخية عامة، لكون المسرح يحول إمكانية الانتقال من واقعة مُحددة إلى حقيقة أكثر عمومية، أي يحول إمكانية طرح العام من خلال الخاص الذي تُقدّمه الحكاية.

- إذا استثنينا المسرح التاريخي *Théâtre historique* الصُرف، والمسرح الوثائقي الذي يقوم على تصوير تفاصيل واقعة تاريخية مُحددة، فإنه لا يوجد تطابق بين الحقيقة الدرامية المعروضة على الخشبة والواقع التاريخي أو المُعاش (انظر التأريخية). مع ذلك استطاع المسرح عبّر تاريخه أن يجد صيغةً درامية تُعبّر عن وضع تاريخي ما. وهذه الصيغة هي أبعد ما يكون عن محاكاة الواقع أو الماضي بشكل بؤس، ومنها طرح أجزاء من التاريخ أو الواقع في المسرح المُلحمي*، ومنها عرض صور مُبثّرة ومُتكررة من واقع يومي بسيط في مسرح الحياة اليومية، ومنها اللجوء إلى البنية الدائرية التكرارية في مسرح الغيت* . ونذكر هنا بمواقف فلاسفة مثل هيجل Hegel ولوكاش Luckac ومُنظرين مسرحيين مثل بيتر زوندي P. Zondi وأن أوبرسفلد A. Ubersfeld الذين أكدوا على جدوى عرض حركة التاريخ بدلاً من عرض وقائمه. انظر: الإيهام، مُشابهة الحقيقة، الزمن في المسرح، التأريخية.

يحتوي على عناصر تكبير الإيهام بشكل دائم وتؤدي إلى المسرح وتُذكر المُتفرّج بوضعه ضمن اللعبة المسرحية كما في مسرح بريشت والمسرح المُلحمي* بشكل عام، ومسرح الحياة اليومية* ومسرح الفرنسي جان جينه J. Genet (١٩١٠-١٩٨٦) وغيره.

٣- مسرح لا إيهامي لا يسمى إلى المُحاكاة ويُعرض الأمور بطريقة مُختلفة تماماً عن الأنواع السابقة، وأفضل مثال عليه عروض المسرح الشرقي والكوميديا ديلارته*، أو يكون مسرحاً يرفض المُحاكاة بشكل واضح كما هو الحال بالنسبة لمسرح أنطونان آرتو وللمسرح الاحتفالي بشكل عام. جدير بالذكر أنّ هذا التصنيف هو تصنيف نظري، إذ يبدو من الصعب عملياً إدخال كلّ التجارب المسرحية في هذه الأطر المُحددة كما هو الحال مثلاً بالنسبة لمسرح البولوني جيرزي غروتوفسكي Grotowski (١٩٣٣-) الذي يقوم على فكرة الاحتفال لكنّه بنفس الوقت يُقدّم بحكاية* بالمعنى البريشتي.

المُحاكاة والمُعلّقة بالواقع والتاريخ:

- بدلاً من اللُفنون التصويرية المكانية الأخرى كالرسم مثلاً، فإن المسرح فنّ مكانيّ إلا أنّه يُشكّل امتداداً زمنياً وانتقالاً من بداية إلى نهاية عبر الحكاية التي يحكيها (انظر الزمن في المسرح، التقطيع)، وبالتالي فإنّ المُحاكاة فيه -سواءً كان مسرحاً تاريخياً أو لا- تسمح بطرح مرحلة ما أو لحظة تاريخية.

- ورغم أنّ المُحاكاة في المسرح لا تعني نقل الواقع على الخشبة. وإنّما خلق كيان مُستقلّ تُشكّله الحقيقة الدرامية التي تتجسّد على الخشبة، إلا أنّ هذه الحقيقة الدرامية تُرجع

Workshop

■ المُتخَرَف المُصرّحي

Atelier

انظر: التجريب والمُصرّح.

A. Antoine (1858-1943). وقد شكّل ظهور المُخرج بوظيفته المعروفة اليوم مُعظفًا هامًا في المسرح، حيث صارت هذه الوظيفة مُهمّة فنيّة لها مدلولها الخاصّ، وصار وجود المُخرج وافيًا لا يُمكن نفيه. والمُخرج اليوم موجود حتّى في المسارح والغُرُوض المسرحيّة التي تخضع لتقاليدها الخاصّة ولم تكن تُعرَف أو تُطلَب هذه الوظيفة سابقًا.

في المسرح اليونانيّ كانت هناك وظيفة خاصّة وهامّة لَمُنْ يُطلَق عليه اسم *Didaskalos* وله وظيفة المُنظّم العامّ للعمل، ويُمكن أن يقوم الكاتب نفسه بهذه الوظيفة. أمّا في المسرح الشرقيّ التقليديّ، فلم يكن هناك مُخرج لوجود أعراف مسرحيّة صارمة تُحدّد أظُر الغُرُوض المسرحيّة وتُفني الحاجة إلى هذه الوظيفة. وقد كان الاهتمام يُنصبّ على إعداد المُمثل، وهذا ما كان يقوم به المُعلّم. وأشهر المُعلّمين في المسرح اليابانيّ زيامي *Zeami* (1333-1443). لم يظهر المُخرج في المسرح الشرقيّ إلّا في العصر الحديث، ومع تأثيرات المسرح الغربيّ عليه.

في القرون الوسطى في أوروبا كان مُدير اللّعبة *Meneur de jeu* هو المسؤول عن الديكور* وخروج ودخول المُمثلين، وكان يتواجد خلال الغُرُوض على الخشبة لِيُدير اللعبة المسرحيّة مثل قائد الأوركسترا ويضطلع بوظيفة المُعلّق*.

اعتبارًا من القرن السادس عشر، ومع تزايد الرغبة من خلال الديكور المُعقّد والمُجدّع المسرحيّة، وهو ما تطلّبت جماليّات الباروك*، صار المَعماريّ المسؤول عن الديكور هو الشّخص المسؤول عن تقديم الغُرُوض وتنفيذها. فيما بعد ظهرت وظيفة مُدير المُنصّة *Régisseur*

■ المُختَبَر المُسرّحيّ *Laboratory*

Laboratoire

انظر: التجريب والمسرح.

■ المُخرج *Director*

Metteur en scène

مُصطلح حديث نسبيًا تمّ اشتقاقه من كلمة إخراج*، وظهر بعد تحوّل الإخراج إلى فنّ مُستقلّ في النصف الثاني من القرن التاسع عشر (1873) ومع انتشار الطليعيّة* في المسرح. تُطلَق تسمية المُخرج على الشّخص المسؤول عن التدريبات وعن صياغة الغُرُوض، ويُعتبر اليوم صاحب نصّ الغُرُوض تمامًا مثل الكاتب بالنسبة للنصّ (انظر الكيّابة).

في إنجلترا، كان المسؤول عن الإخراج يُسمّى المُنتِج *Producer* حتّى عام 1906 حيث استبدلت التسمية رسميًا بتسمية المُخرج *Director* بتأثير من السينما الأمريكيّة.

على الرغم من أنّ ظهور الإخراج كفنّ مُستقلّ أمر له دلّالته بالنسبة لتطوّر المسرح وتطوّر تقنيّاته، إلّا أنّه لا يُمكن الخلط بين تاريخ الإخراج وظهور المُخرج كشخص له مُهمّته الخاصّة. فالإخراج بِمعنى تنظيم الغُرُوض المسرحيّة والإشراف عليه كان موجودًا دائمًا، إلّا أنّ وظيفة المُخرج لم تكن معروفة. فقد كانت مُهمّة تنظيم الغُرُوض تعود للمُمثل* الأوّل في الفرقة* المسرحيّة أو لُمديرها أو لكاتب المسرحيّة أو لمدير المُنصّة، بل أنّ المُخرجين الأوائل الذين حملوا هذه التسمية كانوا مُدراء فِرَق أو مُمثلين أمثال الروسيّين فيمبولود مييرخولد *V. Meyerhold* (1874-1940) وكونستانتين ستانيسلافسكي *C. Stanislavski* (1863-1938) والفرنسيّ أندريه أنطوان

يُمثِّلُه المُخرجون الذين يُطلقون من النصّ لفرض قراءتهم الخاصة، وفي بعض الأحيان يَتِمُّ ذلك من خلال التَّعامل معه ببحريّة كبيرة للدرجة وَصَلَ معها المُخرج لأن يَتَّعِد على نفسه الخاص، أو لنصّ جديد هو عمليّة توليف لعدّة نصوص، وهذا ما يقوم به عادة المُخرج الفرنسي روجيه بلانشون R. Planchon (١٩٣١-)، أو يكون عمله نوعًا من الإعداد* الدراماتورجيّ لنصّ معروف. وفي هذا السِّياق قام بعض المُخرجين بإحياء نصوص كلاسيكيّة قديمة قَدِّموا برؤية جديدة ومُعاصرة للدرجة أنّ العمل صار يُوقَّع باسم المُخرج، فيقال «هاملت» لويييموف و«لير» شتريلر إلخ.

والواقع أنّ بعض الكُتَّاب المُعاصرين وعُروا تزايد دور المُخرج وحرّيته تُجَاه النصّ فصاروا يفرضون شكل الفرض ضمن النصّ من خلال الإرشادات الإخراجيّة* الكثيرة والمُفصَّلة، وهذا ما نجده في نصوص الفرنسيّ جان جيّنيه J. Genet (١٩١٠-١٩٨٦) والإيرلنديّ صامويل بيكيت S. Beckett (١٩٠٦-١٩٨٩)، بل إنّ جان جيّنيه كان يَتَدخَّل في عمليّة إخراج نُصْرِهِ، وهذا ما يَبْدُو من رسائله إلى المُخرج روجيه بلان R. Blin (١٩٠٧-١٩٨٤) أثناء التحضير لمسرحيّة «البارافانات». لكنّ ذلك لم يَمْنَع المُخرجين من تقديم قراءتهم الخاصّة لهذه النصوص لاحقًا.

من الصعب تحديد دور المُخرج في العمليّة المسرحيّة، وكذلك يصعب تحديد إطار وظيفته لأنّ ذلك أمر نسبيّ ويختلف حسب الأعراف والأذواق السائدة والحالات. كذلك فإنّ غياب المُخرج أمر ممكن، لكنّ ذلك لا يَمْنَع بالضرورة غياب عمليّة الإخراج. ففي تجارب الإبداع الجماعيّ* تُشكِّك الفرقة بأكملها بإعداد العمل

التي ما زالت موجودة حتّى اليوم، وأحيانًا إلى جانب المُخرج في المسرح الألمانيّ والفرنسيّ، بل إنّ هناك اختصاصًا مستقلًّا هو الإدارة الفنيّة Régie يُدرِّس في معاهد المسرح.

وُلدت وظيفة الإخراج من هامش الحرّيّة الذي فرضه بعض العاملين في مجال المُمارَسة المسرحيّة تُجَاه التقاليد السائدة في التَّعامل مع النصّ ومُعطياته، وعمليّة نقله على الخشبة. ولم يَحْدث ذلك دون رَفْض من قِبَل بعض الكُتَّاب أمثال الفرنسيّ جان جيرودو J. Giraudoux (١٨٨٢-١٩٤٤). والواقع أنّ حرّيّة التَّعامل مع النصّ كانت كبيرة في ألمانيا وروسيا على العكس من فرنسا، وفي هذا صورة عن وضع المسرح في هذه البلدان. من أهمّ الذين أرسوا قواعد وظيفة المُخرج في ألمانيا وروسيا المُخرجين الألمانيّين ليوبولد جيسر L. Jessner (١٨٧٨-١٩٥٤) وإروين بيسكانور E. Piscator (١٨٩٣-١٩٦٦) والنمساويّ ماكس راينهاردت M. Reinhardt (١٨٧٣-١٩٤٣) والروسيّ ألكسندر تايروف A. Tairov (١٨٨٥-١٩٥٠).

اعتبارًا من النصف الثاني من القرن العشرين، صارت للمُخرج أهميّة وأولوية كمؤلّف للفرض لأنّ المؤسَّسات الرسميّة والثقافيّة فرضت وجوده.

فيما يَتعلّق ببحريّة المُخرج في التَّعامل مع النصّ، وهو موضوع جدَل لا يزال قائمًا حتّى اليوم، نَلحظ اتّجاهين: الأوّل يُمثِّلُه بعض المُخرجين الذين كانوا يُطلقون أساسًا من مبدأ الالتزام بنصّ الكاتب، وبالتالي لم يُحاولوا فرض رؤيتهم على النصّ، ومنهم الفرنسيّ جان فيلار J. Vilar (١٩١٢-١٩٧١) وجان لوي بارو J.L. Barrault (١٩١٠-١٩٩٤) وأندريه بارساق A. Barsacq (١٩٠٩-١٩٧٣)، والاتّجاه الثاني

المسرح غمّلوا في الإخراج السينمائي كالفرنسي باتريس شيرو P. Cherau (١٩٤٤-).

في العالم العربي هناك عوامل لعبت دورها في تثبيت موقع المُخرج في العملية المسرحية منها:

- إنشاء مسارح قومية وتجريبية بمبادرة من المؤسسات الرسمية وتعيين مُخرجين فيها.
- عودة جيل المُخرجين الذين درّسوا في أوروبا وأمريكا والاتحاد السوفيتي منذ الخمسينات.
- إنشاء معاهد أكاديمية لإعداد العاملين في المسرح.
- التحول في النظرة إلى الكلاسيكيات المترجمة، والرغبة في تقديمها وإعدادها بمنظور إخراجي يتناسب مع الجمهور المُعَلّي، ممّا دَعَم دور المُخرج في العملية المسرحية.
- في يومنا هذا يُمكن الحديث عن أجيال مُتعددة من المُخرجين العرب وعن اتّجاهات إخراجية متنوعة (انظر الإخراج).
- انظر: الإخراج.

Futurism

Futurisme

تسمية مُستمدّة من رواية خيالية كتبها الإيطالي فيليبو مارينيتي F. Marinetti (١٨٧٦-١٩٤٤) باللغة الفرنسية وأسماها «مافاركا المستقبلية» Mafarka le Futuriste، واعتبرها البيان الرسمي لحركة المُستقبلية التي أطلقها في عام ١٩٠٩. شكّلت المُستقبلية تيارًا تأسّس في إيطاليا وروسيا ممّا وقام على رُفُض كلّ ما هو من الماضي، وابتكار أشياء وصيغ جديدة في الفنّ والأدب تتناسب مع عصر الآلة والسرعة، وكلّ ما يُشكّل مُستقبل الإنسان المُعاصر.

المسرحي، كما يُمكن أن يقوم المُنشط المسرحي أو الدراماتورج* بعمل المُخرج (انظر التشييط المسرحي). وواقع الأمر أنّ القرن العشرين هو عصر المُخرج، وقد كان لذلك دوره في تحجيم دور المُمثل* الذي صار مُضطرًا لأن يلتزم حرفيًا بتعليمات المُخرج. لكنّ فترة الثمانينات عرفت عودة لإعادة الاعتبار للمُمثل في العملية المسرحية، وخاصة في بعض أشكال العروض كالعروض الأدائية* التي تقوم كُليّة على عمل المُمثل، وفي المسرح القائم على الارتجال*. كذلك فإنّ ظهور وظائف أخرى جديدة في المسرح لعبت دورها في تحويل عملية الإخراج إلى عملية لا تتطلّق من رؤية أحادية هي رؤية المُخرج، وإنّما تقوم على تشاور المُخرج مع الدراماتورج* والسينوغراف ومُصمّم الإضاءة*، وفي كثير من الأحيان مع المُمثلين أنفسهم. هذا التداخل في الوظائف يُبرّر تحوّل بعض السينوغراف كاليوناني يانيس كوكوس Y. Kokos (١٩٤٤-) أو بعض المُمثلين إلى مُخرجين.

إعداد المُخرج:

في بعض البلدان مثل روسيا وأمريكا وبولونيا وغيرها، هناك اختصاص أكاديمي لإعداد المُخرج، وفي بلدان أخرى كفرنسا مثلاً، لا يوجد اختصاص للمُخرجين، إذ يُعتبر الإخراج خبرة تُكتسب من خلال العمل باختصاصات أخرى في المسرح كالكتابة أو التمثيل أو إدارة المُنصة أو العمل في مجال النُصّيات المسرحية. ومن المُلاحظ أنّ بعض مُخرجي المسرح الهائين أتوا من السينما كالبولوني رومان بولانسكي R. Polansky والسويديّ إنجمار برغمان I. Bergman والمصريّ يوسف شاهين. كما أنّ بعض مُخرجي

متلاحقة تطوّرت إلى دور المُستقبليّة في تطوير الكتابة المسرحيّة والأداء* والسينوغرافيا* والعلاقة مع الجمهور*. لكنّ بيانات المُستقبليّة الأولى في المسرح كانت بيانات رفض أكثر من كونها دعوة نظريّة لبناء مسرح جديد. فقد دعت إلى نسف الأعراف* المسرحيّة التقليديّة، وتخطّي البحث عن التجاعيد المُباشرة، وبالتالي تجاهل ردّات فعل الجمهور الآتيّة، والاهتمام بالتجديد والفرادة فقط.

وأهميّة المُستقبليّة، يمثل كلّ التيارات التجريبيّة التي ميّزت بدايات القرن، تكمن في كونها شكّلت ثورة على الواقعيّة* والطبيعيّة*، خاصّة وأنّ عددًا من كتّاب نزعة تمثيل الحقيقة* Verisme في إيطاليا انتقلوا إلى التيار المُستقبليّ.

اعتبر المُستقبليون أنّ الفنّ يجب أن يكون خلاصة عن الحياة بخطوطها العريضة أو ما يُشبه المضغوطة القابلة للانفجار. من هذا المنطلق رفضوا المسرح الذي يرمي إلى عرض شريحة من الحياة *Tranche de vie* على الخشبة، والذي يقوم على طرح حدّث متكامل ومتسلسل، ودعوا إلى استبداله بمفهوم التزامن والتداخل غير المنطقيّ لقصص مُختلفة ومُختزلة تتوزّع في مقاطع لا تشكّل حدًّا متوطّقًا، وإنّما تترابّ في العرض على شكل مونتاج. كما دعوا إلى الابتعاد عن الموضوعات التقليديّة بما فيها من عواطف إنسانيّة. كما رفضوا البعد النفسيّ للشخصيّات التي تحوّلت لديهم إلى مجرد قوى يُختزل الصراع* بينها إلى الحدّ الأدنى. كذلك قلّصوا دور الكلام في المسرح واستبدلوا جزءًا من الجوار* بالحركة* التي تُذكّر بالآلة بسبب إيقاعها السريع.

على الرغم من هذا المنظور الواضح للفنّ

ارتبطت المُستقبليّة الإيطاليّة بالفاسيّة لأنّها اعتبرت أنّ الحرب يُمكن أن تُظهر العالم عن طريق العنف. وقد تلاشت عمليًّا مع بداية الحرب العالميّة الثانيّة. أمّا في روسيا فقد تطوّرت المُستقبليّة بشكل مُستقلّ عن النموذج الإيطاليّ، الذي انطلقت منه في البداية، ثمّ أخذت طابعًا محليًّا ومُتنوعًا اعتبارًا من ١٩١٠. وقد كانت المُستقبليّة الروسيّة في أحد اتجاهاتها ردّة فعل على التأثير بالغرب ودعوة للعودة إلى نموذج الفنّ الروسيّ الشعبيّ.

المُستقبليّة كتيار في الأدب والفنّ:

أثّرت المُستقبليّة على الرسم والتصوير والموسيقى والأدب والنحت والعمارة. وقد أثّرت صُجّة كبيرة عند ظهورها لأنّها أخذت منحى غير مألوف، خاصّة وأنّ الفنّانين المُستقبليّين في الرسم حاولوا التوصل إلى تصوير ديناميكيّة الحركة من خلال عرض مراحلها داخل اللوحة، متأثرين في ذلك بالسينما وبفنّ الضوّر المتتاليّة *Chronophotographie*. وتُعتبر لوحة الفرنسيّ مارسيل دوشان *M. Duchamp* (١٨٨٧-١٩٦٨) «عارٍ يهبط للترج» (١٩١١) أبرز مثال على المُستقبليّة في الرسم. في مجال الأدب نسفت المُستقبليّة بناء الجملة التقليديّ، واستبدلته بخليط من الجمل المتوترة التي تشبه أسلوب البرقيات، ويُتضح ذلك في أسلوب الروسيّ فلاديمير ماياكوفسكي *V. Maiakovsky* (١٨٩٣-١٩٣٠).

المُستقبليّة في المسرح:

في عام ١٩١١ نُشر أوّل بيان للكتّاب المسرحيّين المُستقبليّين نادى بإدخال مبادئ المُستقبليّة في المسرح. تلته بعد ذلك بيانات

مدارس الديكور*، وعلى الأخص النائية*، وفي الإخراج* وأداء الممثل (مفهوم اليوميكانيك* الذي ابتدعه الروسي فيسولود ميريخولد V. Meyerhold (١٨٧٤-١٩٤٠)، وكان لها تأثيرها على التعامل مع الجسد. ولذلك تُعتبر من المصادر الأولى للعرض الأدائي* ولقد فنّ الجسد Body Art. كذلك فإنّ تقليد إقامة «سهرات مستقبلية* تُقدّم فيها عروض لها طابع استغزائي وتُشكّل حدثاً جديداً لا يتكرّر يقترب كثيراً من مفهوم الحدث Event، ولذلك يُعتبر من الأصول الأولى لها بنّغ*.

The Theatre

■ المسرح

Le Théâtre

أخذت كلمة المسرح عبر التاريخ دلالات متنوعة بتنوّع النظرة إلى هذا الفنّ وإلى مقوماته: - تُستخدم كلمة المسرح للدلالة على شكل من أشكال الكتابة يقوم على عرض المُمثِّل عبر الكلمة كالرواية والقصة. وقد اعتبر أرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢) في معرض حديثه عن فنون الشعر التي تقوم على المحاكاة* كالملمحة والراجيديا* أنّ هذه الأخيرة تتميز بكونها تحقّق المحاكاة* من خلال الفعل. وقد كان ذلك وراء النظرة التي تحكّمت لفترة طويلة بالنقد الغربي حيث اعتبر المسرح جنساً من الأجناس الأدبية. - تُستخدم كلمة المسرح للدلالة على شكل من أشكال الفُرجة* قوامه المؤدّي/الممثل* من جهة، والمُخرّج* من جهة أخرى. وفي هذه الحالة يُعتبر المسرح فناً من فنون العرض كالسرك* والإيماء* والباله* وغيرها. - تُستخدم كلمة المسرح أيضاً للدلالة على المكان* الذي يُقدّم فيه العرض، فيقال مسرح

والمسرح فإنّ المُستقبلية عجزت عن خلق تقاليد كتابة مسرحية. ومع أنّ المُستقبلية أنتجت في أوجها ربرتواراً* واسعاً من المسرحيات القصيرة (مبني دراما) كتبها مارييني وغيره، إلّا أنّ هذا الربرتوار لم يُقدّم على خشبة بعد زوال الحركة.

اهتمّ المُستقبلون بالعرض المسرحي الذي اعتبروه مجال لقاء الفنون. وتُعتبر مسرحية «العاب نارية» التي قدّمتها الباله الروسية* في إيطاليا عام ١٩١٧ تحت عنوان «مشهد تشكيلي وبرنامج مضى» أفضل مثال على هذا التداخل. فهي مأخوذة عن نصّ موسيقي لإيغور سترافينسكي I. Stravinski ورسمت السينوغرافيا فيها الرّسم جياكومو باللا G. Balla (١٨٧١-١٩٥٨) الذي اهتمّ بديناميكية التشكيل وترتيب المُجوم في أشكال هندسية غير مُنظمة لتلائم مع موسيقى سترافسكي.

في عام ١٩١٣ نشر مارييني بياناً اعتبر فيه الميزيك هول* من العروض المستقبلية بسبب سرعته وديناميكيته. كذلك كانت عروض مسارح الأسواق* والسرك* والميزيك هول من مصادر الإلهام للمستقبلية الروسية. وقد اهتمّ فنّانو المُستقبلية باستخدام الإضاءة* البيضاء والألوان وتقدم العروض في قسحة دائرية تشبه فضاء السرك. كما أنّ المُستقبلية في إبرازها للحركة والديناميكية تحولت إلى ما يُشبه عروض الإيماء*. من أهمّ الذين طبقوا نظريات المُستقبلية في مجال المسرح الإيطالي إريكو برامبوليني E. Prampolini (١٨٩٤-١٩٥٦)، وهو سينوغراف ومُصمّم أزياء ومُخرج، ويُعتبر من مُنظري الحركة المُستقبلية لأنه دعا إلى رفض الخشبة* الجامدة واستبدالها ببنضّة متحركة كلياً. استمرت تأثيرات الحركة المُستقبلية في بعض

فاعتبر القرض من أجزاء التراجيديات الستة «يستهي القصر»، لكنه أقل الأجزاء صُنعة وأضعفها بالشعر.

- في الحضارة الرومانية، وانطلاقاً من نوعية الحكاية التي تستند عليها الأعمال المسرحية، وهي بالأصل حُرَافة *Fabula*، استُخدمت هذه الكلمة بمعنى النص المكتوب الذي يجمع بين الفقرات المختلفة التي يؤدّيها الممثلون، مع إضافة صيغة تُحدّد نوع المسرحية. فأطلقت تسمية *Fabula Palliata* على المسرحية المأخوذة عن الكوميديات اليونانية و*Fabula Togata* على المسرحية التي تكون شخصياتها من المواطنين الرومان، وغير ذلك من التسميات المتنوعة بتنوع الأشكال المسرحية. ثمّ صارت كلمة *Fabula* تعني المسرحية بشكل عامّ، في حين أطلق على كلّ نوع من الأنواع الاسم الخاصّ به (*Pantomime* = الإيماء إلخ).

- في القرون الوسطى، كانت كلمة اللعبة أو التمثيلية *Jeu/Play* تُطلق على المسرحية بشكل عامّ (انظر اللّعب والمسرح). وقد ظلّت سائدة بهذا الاستعمال حتّى اليوم في إنجلترا. بالمُقابل، صار كلّ شكل من الأشكال المسرحية يُعرف باسم يُشير إلى خصوصيته (الأسرار، الاختلاطات إلخ).

- اعتباراً من القرن السادس عشر، ومع استحياء الأنواع المسرحية التي كتبها القدماء، صارت المسرحية من جديد تُسمّى حسب النوع المسرحي الذي تنتمي إليه (تراجيديات، كوميديات، تراجيكوميديات إلخ). لكنّ ذلك لم يمنع من استعمال كلمة كوميديا للدلالة على المسرحية بشكل عام في فرنسا وفي إسبانيا في القرن السابع عشر (انظر الكوميديا، الكوميديا

الأوديون ومسرح الغلوب. وهذا هو المعنى الذي ارتبط بالأصل اللغوي لكلمة *Théâtre* والكلمة مسرح. فكلمة *Théâtre* مأخوذة من اليونانية *Theatron* التي كانت تعني حرفياً مكان الرؤية أو المشاهدة، وصارت تدلّ فيما بعد على شكل عمارة يُرتّب بحيث يستطيع المتفرّجون أن يروا ويسمعوا فيه عرضاً يُقدّمه آخرون (انظر العمارة المسرحية والمكان المسرحي). وكلمة مسرح باللغة العربية مأخوذة من فعل سَرَحَ. وكانت تُستعمل في الأصل للدلالة على مكان زعميّ الغنم وعلى فناء الدار.

- تُستخدم كلمة المسرح للدلالة على مُجمل أعمال أو إنتاج كاتب مسرحي فيقال مسرح راسين ومسرح شكسبير، أو للدلالة على مُجمل الأعمال التي تنتمي إلى عصر مُعيّن أو مدرسة مُحدّدة أو توجّه ما، فيقال المسرح اليوناني والمسرح الكلاسيكي والمسرح الشعبي. وهذا الاستخدام حدث نسبياً.

وكما اختلفت دلالات كلمة المسرح وتنوّعت، تنوّعت الكلمات المُستخدمة للدلالة على هذا الفن. وقد ارتبط ذلك بالنظرة إلى المسرح كنصّ وكعرض عبر التاريخ:

- في الحضارة اليونانية حيث انبثق المسرح عن النشيد الديرامي، اعتبر المسرح فناً من فنون الشعر. وقد استخدم أرسطو *Aristote* (٣٨٤-٣٢٢) تسمية «الشعر التراجيدي» للدلالة على المسرح كجنس. لكنه سيّز في حديثه عن مضمون المسرحيات وشكل كتابتها بين الأنواع المسرحية، فتكلّم عن التراجيديات والكوميديات، والإيداما الماسنيرية *Drame satyrique*. كما ميّز بين النصّ والعرض («المنظر» في الترجمة العربية لأرسطو)،

(الإسبانية).

- اعتباراً من القرن الثامن عشر، استخدمت كلمة «دراما» للدلالة على نوع مسرحي جديد. بعد ذلك، صارت كلمة دراما تُستخدم في المسرح الحديث، وعلى الأخص في الخطاب النقدي الأنغلو ساكسوني للدلالة على النصّ مقابل العرض Performance. وبشكل عام صارت تسمية دراما تُطلق على أي عمل تمثيلي يقوم على عرض فعل دراميّ يتطور في مسار مُعَيَّن ويحتوي على الصراع، ومنها تسمية الدراما الإذاعية والدراما التلفزيونية (انظر الدراما). أمّا كلمة Théâtre فصارت تُستخدم بمعنى شمولي للدلالة على المسرح كنوع وكعرض ومكان.

في اللغة العربية، ونتيجة لعدم وجود المسرح في الحضارة العربية، كانت هناك إشكالية تتعلق بتسمية المسرح والتعبير عنه. بدأت هذه الإشكالية مع ترجمة أبي بشر بن متى لكتاب فنّ الشعر لأرسطو من السريانية إلى العربية. فقد استعمل تسمية المديح والهجاء للكوميديا والتراجيديا. أمّا ابن سينا (٩٨٠-١٠٣٧) فقد استعمل في تعليقاته على هذا الكتاب كلمتي طراغوديا وقوموديا كما وُردتا في النصّ الأصلي، في حين عاد ابن رشد (١١٢٦-١١٩٨) لتبزيّر شعر المديح وشعر الهجاء. ويبدّل ذلك على الشعبة التي كانت موجودة في فهم ماهية المسرح وكلّ ما كتبه أرسطو عنه.

فيما بعد، وبعد أن تعرّف رواد المسرح العربيّ ومفكرو عصر النهضة في نهاية القرن التاسع عشر على المسرح في الغرب، حاولوا أن يجدوا كلمات عربية تصف وتُسمّي ذلك الفنّ الوافد الذي لم يُعرف بشكله المُتكايل في الحضارة العربية. لذلك تزوّعت المُصطلحات

المُستخدمة للدلالة على المسرح في البداية ممّا يعبّر نوعاً من البحث والتساؤل لم يثبت بشكل واضح إلا لاحقاً. فقد وردت في النصوص القديمة تسميات مثل «الكُمدي». وقد استعمل المؤرّخ عبد الرحمن الجبرتي في بداية القرن التاسع عشر هذه الكلمة في معرض حديثه عن دار بختي الأزيكية عرّفها بالشكل التالي: «مكان يجتمعون به كلّ عشر ليالي ليلة واحدة يتفرّجون فيه على ملاعب يلعبها جماعة منهم بقصد التسلّي والملاهي مقدار أربع ساعات من الليل إلخ». كذلك استعمل رفاة الطهطاوي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر كلمة «السيكاكال» للدلالة على العرض المسرحي، و«التياتر» للدلالة على مكان العرض. كما استعملت كلمة «اللّعبة» للدلالة على المسرحية، و«الملعب» للدلالة على مكان العرض. يُعتبر بطرس البستانيّ أوّل من اهتمّ بتثبيت مُصطلحات تدلّ على المسرح، إذ أورد في مُعجم «محيط المحيط» الذي صدر بين ١٨٦٦ و١٨٦٩ كلمتي «مسرح» و«خشبة»، وشرح معناهما بأنهما مكان الرقص واللّعب.

لا يُمكن معرفة مَنْ الذي استخدم كلمة مسرح للمرّة الأولى، لكنّها كانت مُلازمة لأنّها مأخوذة من فعل مرّح، وكانت تُستعمل في الأصل للدلالة على مكان رعي الغنم وعلى فناء الدار. وقد سبقتها كلمة مَرَسَح وهي نوع من التصحيف للكلمة. أي إنّ كلمة المسرح كانت في أساسها مفهوماً مكانياً، لأنّ المسرح كشاط ارتبط في الأصل، وسنّد نشأته، بمكان مُتّطع من الحياة اليومية. وقد حافظ المسرحيون في شمال إفريقيا على هذا البُعد المكانيّ حين استعملوا في العصر الحديث كلمة الرّكح بمعنى الخشبة أو مكان التمثيل لأنّها في اللغة العربية

والصالة، المكان المسرحي، العمارة المسرحية).

شكّل المسرح القديم (اليوناني والروماني) الذي يقوم على مفهومي المحاكاة والإيهام نموذجًا للمسرح الغربي والعالميّ منذ عصر النهضة. كما أنّ النظرة إليه كانت تُعطي الأولوية للكتابة والنصّ على حساب العرض، في حين ظلّ العرض المسرحي مركز الثقل في الشرق الأقصى، واحتفظ بطابعه الاحتفالي/الطقسي لفترة طويلة. وقد تأرجع تاريخ المسرح في الغرب بين تحقيق الإيهام وإخفاء الصنعة المسرحية وبين الإعلان عن المسرحية* (انظر الشرطية، الأسلية، المسرحة) التي تُشكّل جوهر العرض في المسرح الشرقي (انظر اللّعب والمسرح، المسرح الشرقي).

من جهة أخرى، ارتبط المسرح دائمًا بقواعد* وأعراف* خاصة بالكتابة المسرحية، وتنفيذ العرض على خشبة. ولم يتحرّر العرض من الأعراف الصارمة إلا عندما تحرّرت الكتابة منها. وتمّ ذلك في نهاية القرن التاسع عشر حين بدأ المسرح بشكل عامّ يبحث لنفسه عن نماذج أخرى جديدة يستقي منها، وعن علاقة مُتجددة مع الفنون الأخرى وأشكال الاحتفال* والمُفرجة الشعبية (انظر الإخراج).

لكنّ افتتاح المسرح على بقية الفنون لم يلبث أن استدعى، وبنوع من المفارقة، البحث عن الخصوصية المسرحية*، وطرح التساؤلات حول ماهية المسرح، وحول علاقته بفنون العرض الأخرى (الإيماء والسيرك) وبالاجناس الأدبية. كان لهذا التوجّه الذي بدأ في الغرب تأثيره على التجارب المسرحية في العالم ممّا رسم ملامح مرحلة جديدة تنتهي فيها الخصوصية المحلية للمسرح وترتخ فيها اتّجاه نحو تعميم

تدلّ على قيام الدار والفُسحة الوسيطة فيها. لا بدّ هنا أن نذكر أنّ كلمة مسرح يُمكن أن تكون مأخوذة أيضًا من فعل سَرَح عنه: فَرَّج عنه، وبذلك تُضمّن معنى التسلية والاستمتاع، وهذا ما استدعى لاحقًا استخدام كلمة «المُفرجة» للتعبير عن شكل العلاقة التي تتولّد عن مشاهدة العروض المسرحية (انظر أشكال المُفرجة).

أوّل من استخدم كلمة مسرح بالمعنى الحديث هو المصري توفيق الحكيم الذي عرّف المسرح الغربي عن كُتّب وكتب له نصوصًا عديدة. أمّا طه حسين فقد استخدم تعبير الأدب التمثيلي في معرض حديثه عن النصوص المسرحية اليونانية التي ترجمها، كما أنّ تسميات مثل «رواية» و«تمثيلية» و«رواية تشخيصية» ظلّت تستعمل حتى عهد قريب وكانت أكثر شيوعًا من كلمة مسرحية. وقد شاع أيضًا استخدام كلمة «دراما» بمعنى مسرحية، وهذا الاستخدام مأخوذ عن المعنى الإنجليزي للكلمة. أمّا مُصطلح العرض المسرحي فلم يردّ إلّا في وقت متأخّر مع بداية الاهتمام به كمكوّن أساسي في العمل المسرحي.

ماهية المسرح:

يُعرّف المسرح بكونه في جوهره عمل يقوم على عرض المُتخيّل. وبأنّه عمل إبداعيّ يفترض الصنعة ويوحى بأنّه حقيقي. وهو يُعرّف أيضًا بكونه فنّ مُزدوج يقوم على العلاقة بين مكوّنين هما النصّ من جهة والعرض الذي يُشكّل غايته المسرح من جهة أخرى. يقوم المسرح في أبسط أحواله على وجود المُمثّل* الذي يؤدّي والمُفرّج* الذي يتلقّى ضمن حيزيّين هما حيز اللّعب *Aire de jeu* وحيز المُفرجة، بغضّ النظر عن شكل المكان والعمارة* (انظر خشبة

التجربة وعالميتها (انظر الأنثروبولوجيا والمسرح).

مُقَارَبةُ المَسْرَحِ:

منذ ظهور المسرح لم تتوقف التساؤلات حول ماهيته وكيفية مُقَارَبَتِهِ. وتُشكِّل فنون الشَّعر المُختلفة الإطار الأول الذي طُرحت فيه ماهية المسرح، ثُمَّ كان عِلْمُ الجَمال* الإطار الذي قُسمت من خلاله المفاهيم المسرحية. وقد تفاوتت أشكال مُقَارَبة المسرح بين النظرة إلى مدى التزامه بالأعراف والقواعد، وبين النظرة إلى الطابع الذي يُميزه كعمل وبين طبيعة تأثيره على المُتلقي (انظر فنَّ الشَّعر، عِلْمُ الجَمال والمسرح، القواعد المسرحية، النقد المسرحي، التأثير).

في القرن العشرين، ومع تطوُّر العلوم الإنسانية تولدت نظرة جديدة عالجت عملية الكتابة* والقراءة* والاستقبال* كعمليات إبداعية (انظر السيمولوجيا والمسرح، سوسولوجيا المسرح، القراءة، الكتابة، الاستقبال).

فيمن نَقَسَ المَنحَى، وعلى ضوء التطوُّر العلمي والتَّقني لفنون الصورة والبَثْ، طُرِحَ أيضًا وَضْعُ المسرح بالنسبة إلى وسائل الاتصال*، والفنون الأخرى (انظر المسرح ووسائل الاتصال، الرسم والمسرح، الموسيقى والمسرح).

■ مَسْرَحُ البِيئةِ المُحِيطَةِ Environmental Theater

Théâtre Environnemental

تسمية تُطلَق على أسلوب في العمل المسرحي، وعلى شكل عَرَضٍ خاصٍّ تَطوُّر في الخمسينات والستينات من هذا القرن في

أمريكا، وكان هدفه إزالة الفصل التقليدي بين المؤدي والمُتلقي، وبناء علاقة مُختلفة تقوم على التفاعل بينهما وبين البيئة المُحيطة التي تُستخدم كمكانٍ أساسي في العَرَض. وقد شرح المُخرج والمُنظِّر المسرحي الأمريكي ريتشارد شيشنر R. Schechner (١٩٣٤-) مبدأ هذا المسرح في كتابه «مئة شروط بديهية لمسرح البيئة المُحيطة».

تزامن ظهور هذا النوع من المسرح مع موجة العُروض التجريبية خارج إطار المؤسسة وبعيدًا عن نطاق العُروض الشَّجَرِيَّة Off Off Broadway. فقد تكوَّنت مجموعات عمل تَبَنَّت صِيغة الإبداع الجماعي* بإشراف مُخرج* أو مُنظِّر مسرحي، منها مجموعة المسرح المفتوح* Open theatre التي أسَّسها الأسيركي جوزيف شابكين J. Chaikin (١٩٣٥-)، وفرقة المسرح الحيّ Living theater التي أسَّسها جوليان بيك J. Beck (١٩٣٥-) وجوديت مالينا J. Malina (١٩٢٧-)، ومجموعة العروض الأدائية Performing group التي أسَّسها عام ١٩٦٧ ريتشارد شيشنر.

في فرنسا تندرج في نفس الإطار تجربة المُخرِجة آريان منوشكين A. Mnouchkine (١٩٣٩-) مع فرقة مسرح الشمس Théâtre du Soleil. فقد حوَّلت مَصنَعًا قديمًا للأسلحة Cartoucherie في ضاحية فانسين الباريسية إلى مُجمَع مسرحي وقَدَّمت فيه عُرُوضًا تَمَيَّز بتجديد وتنوع علاقة الفُرجة.

هذا النوع من العُروض يُقلِّل من شأن النص المسرحي، لا بل ويُستغنى عنه أحيانًا. ففي بعض الأحيان قامت الفِرَق بتأليف نصوصها الخاصة، أو تعاملت مع النص بشكل يخرق المفهوم التقليدي للعملية المسرحية. وحتى عندما قَدَّمت عُرُوضًا مأخوذة عن نصوص معروفة

كل الأحوال إضاءة وطواعة تدخل ضمن لعبة علاقة المُتفرِّج بالعرض. وقد تُصِل إلى حدّ جعل المُتفرِّج يتحكّم بتسليط الضوء على المُمثل بشكل يشعر معه أنّه مشارك مُباشِر في إنتاج المعنى. ففي العرض الذي قدّمته في نيويورك مجموعة «مشروع» مانهاتن المسرحيَّة Manhattan project theatre group لـ S. Beckett (١٩٨٩-١٩٩٦)، استُخدمت سينارة* من الإضاءة تُضَع المُمثل فيما يُشبه القفص الضوئي، وتُركّ للمُتفرِّج أن يُعلِّمها كما يريد، خاصّة وأنّ هذه السينارة تُسمَح للمُتفرِّج بأن يرى المُمثل وليس العكس. كذلك نجد في هذه العروض أحياناً مصادر ضوء مُتعدّدة ومُختلفة مثل الشموع والقناديل. بالتالي تُصبح الإضاءة من العناصر الهامّة التي يُمكن أن تُحقّق كسر الإيهام في هذه العروض.

من جانب آخر، يُعتبر جسد المُمثل متنبّها للصوت ممّا يُخضع حركته في الفضاء لمسار مُحدّد. وقد كان شيشنر يُطلب من المُمثلين رسم خريطة سمعيّة للمكان قبل تقديم العرض.

انظر: العروض الأدائيّة.

■ مسرح الجيب Pocket Theatre / Little theatre

Théâtre de Poche

تسمية مأخوذة من عالم النثر حيث أطلقت على الكُتب المنشورة بأسعار مُتواضعة لتُصبح بمتناول أكبر عدد من القراء، وبمجم صغير يُمكن معه وضعها في الجيب (Livres de poche). تُطلق تسمية مسرح الجيب على صالة مسرحيّة صغيرة تتسع لعدد قليل من المُتفرِّجين. وهي بذلك تُقترب كثيراً من مفهوم مسرح

من الريتوار* العالمي مثل المسرح الروماني واليوناني والمسرح الملحمي* الذي كتبه برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦)، كان النص مُجرّد ذريعة ومادّة أوّليّة لتحضير العرض.

يتميّز مسرح البيئة المُحيطة بالرفض القطعي للإيهام* وتقليد الواقع في المسرح، وباستخدام خاصّ للفضاء* المسرحي بمكوّناته خيّر اللّعب Aire de jeu وحيّز الفرّجة، مع توزيع أماكن التوتّر ضمن الفضاء، ومع استخدام بيئة المكان بمُجملها (أشجار أو أكوام حجارة) في العرض، أي إنّ خصوصيّة الفضاء هي التي تُفرّز خصوصيّة النصّ والعرض في كلّ مرّة.

كثيراً ما يجري أداء هذه العروض في أماكن من الحياة اليوميّة مثل مرآب السيّارات أو المُجمّعات التجاريّة، أو في مسارح تُشيّد مؤقتاً في أماكن مُتنوّعة مثل الأرفقة المُسدودة أو الأراضي الخراب، أو في مسارح ثابتة تُبنى خضيصاً وفق مبدأ مسرح البيئة المُحيطة. والعمارة* المسرحيّة التي تتلاءم مع هذا الشكل تُفترض صالّة* صغيرة لا تُستقبل أكثر من ١٠٠ متفرّج، كما أنّها تُحتوي على مُستويات مُتعدّدة تُستخدَم للمُمثلين والمُتفرِّجين، ولا توجد بها مقاعد ثابتة ممّا يُسمَح للمُتفرِّج بالتحرك وتغيير زاوية الرّؤية أثناء العرض. وقد يُؤدّي المُمثلون أدوارهم بين المُتفرِّجين بنوع من التوجّه المُختلف للجمهور يتّوَم على الاقتحام السعبيّ والبصريّ. كذلك يَتَم التركيز على التفاعل بين العرض والمُتفرِّج، وعلى جعل المُتفرِّج جزءاً من المشهد وعُصراً من عناصر الإنتاج.

والإضاءة* في هذه العروض مُكوّن هامّ من المُكوّنات الدراميّة. وقد تكون بسيطة جدّاً في الأماكن المفتوحة في الهواء الطلق، أو مُعقّدة ومُتطوّرة تقنيّاً في المسارح المُشيّدة. لكنّها في

الحُجرة التي تعزفها أوركسترا مؤلفة من عدد قليل من الآلات في صالة صغيرة أمام عدد محدود من المستمعين.

في مجال المسرح، تُطلق تسمية مسرح الحُجرة على صالة مسرحية صغيرة فيها عدد قليل من الكراسي ولا تحتوي على قُتحة أوركسترا تفصل بين الخشبة والصالَة. وقد قام المُخرج النمساوي ماكس راينهاردت M. Reinhardt (١٨٧٣-١٩٤٣) بتقديم عروض من البريتوار المُعاصِر لجمهور من النُخبة في مسرح الحُجرة Kammerstage الذي افتتحه في ألمانيا عندما كان مُديرًا للمسرح الألماني عام ١٩٠٦.

كذلك تُطلق تسمية مسرح الحُجرة على نوع من المسرحيات القصيرة تحتوي على عدد قليل من الشخصيات وتُطهى الأولوية فيها للحدث وللحوار المكثف، ولا تتطلب بَهجة في الديكور. وقد أطلق المؤلف السويدي أوغست سترندبرغ A. Strindberg (١٨٤٩-١٩١٣) اسم مسرح الحُجرة على مجموعة من المسرحيات القصيرة كتبها بوحى من بييرته الذاتية، وقدمها في «المسرح الحميمي» Intima Teatern الذي شُيّد خصيصًا لهذه العروض في عام ١٩٠٧ في استوكهولم (انظر المسرح الحميمي). وفي المسرح المُعاصِر، أطلق الكاتب والمُخرج الفرنسي ميشال فينابير M. Vinaver (١٩٢٧-) اسم «مسرح الحُجرة» على أعماله التي تنتمي إلى مسرح الحياة اليومية وتقوم على حبكة مُقلّصة إلى الحد الأدنى وعلى مجموعة من الجوارات الالتباسية.

من هذا المُطلق، يُعتبر مسرح الحُجرة نقض المسرح الذي يقوم على العروض المكثفة والفخمة، والتي تتوجه إلى جمهور واسع وترتبط غالبًا بعمارة مسرحية ضخمة. فنوعية الطقي

الحُجرة* والمسرح الحميمي*. هناك عدّة صالات تحول اسم مسرح الجيب في العالم. وفي عام ١٩٦٢ في مصر، قامت جماعة من طلاب المسرح الذين درسوا في أوروبا بتأسيس مسرح الجيب الذي أداره سعد أردش (١٩٢٤-). وقد قدّم هذا المسرح في موبهه الأزل مسرحيات ليوجين يونسكو E. Ionesco (١٩١٢-١٩٩٣) وبرتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) وانطون تشيخوف A. Tchekhov (١٨٦٠-١٩٠٤) وبعض المسرحيات الكلاسيكية. ثمّ أُنجه لتقديم مسرحيات مصرية منها مسرحيات العيث* التي كتبها توفيق الحكيم (١٨٩٨-١٩٨٧) ومنها «الطعام لكلّ فم» و«يا طالع الشجرة».

لم تدمّ عروض مسرح الجيب طويلًا في القاهرة، لكنّ هذه التجربة أفرزت مُحاولات أخرى لها نفس المنحى مثل مسرح المائة كرسي في الأردن (١٩٦٨) ومسرح القهوة في مصر (١٩٧٠).

تُطلق تسمية مسرح الجيب أيضًا على مسرحيات قصيرة ذات منحنى تجريبي. وسبب التسمية يعود لأنّ مثل هذه المسرحيات كانت تُقدّم عادة في مساح صغيرة للجمهور من النُخبة. وقد قام بعض الكتاب مثل الفرنسي جان كوكتنو J. Cocteau (١٨٨٩-١٩٦٣) بتأليف مجموعة مسرحيات قصيرة لمسرح الجيب منها على سبيل المثال «البُحار المسكين» و«الثور على السطح» و«استعراض».

انظر: المسرح الحميمي، مسرح الحُجرة.

Little theatre

■ مسرح الحُجرة

Théâtre de Chambre

تسمية مُستمدّة من مُصطلح «موسيقى

تتولد من الجو الحميمي الذي يخلقه صغر المكان. كما أن نوعية الأداء في عروضه تتحدد وتتأغم مع ردود الأفعال المباشرة للجمهور. وقد قامت بعض تجارب مسرح الحجرة على إنتاج العمل المسرحي بمساعدة المُفْرَج* ومن خلال ملاحظاته وردود أفعاله ومشاركته.

نتيجة لذلك فإن مسارح الحجرة تُعتبر نوعاً من المُحتَرَف* أو المُخْتَبَر* وترتبط غالباً بالتجريب*. وقد كان مسرح الحجرة Kamerny Theatre الذي افتحه المخرج الروسي ألكسندر تايروف A. Tairov (١٨٨٥-١٩٥٠) في مدينة موسكو عام ١٩١٤، وأداره حتى عام ١٩٤٩ مُتمكلاً لآتياء التجريب والمُحدَاة في المسرح السوفييتي في حينه.

انظر: المسرح الحميمي، مسرح الجيب.

■ المسرح الحر Theatre Libre

Théâtre Libre

اسم مسرح أسسه المخرج الفرنسي أندريه أنطوان A. Antoine (١٨٥٨-١٩٤٣) في باريس عام ١٨٨٧ وقَدِّم فيه مسرحيات واقعية* وطبيعية* من البروتوار* المعاصرة.

اختار أنطوان اسم المسرح الحر للتعبير عن رغبته في التحرُّر من التقاليد والأعراف* المسرحية السائدة، وفي الاستقلال عن المؤسسات الرسمية والتوجه إلى جمهور* جديد، وفي تجديد الحركة المسرحية من خلال تقديم نصوص غير معروفة لكتاب شباب. وقد عرَّض هذا المسرح خلال فترة عمله القصيرة أكثر من مائة مسرحية جديدة، وساهم في إطلاق شهرة مؤلفين أمثال السويدي أوغست سترندبرغ A. Strindberg (١٨٤٩-١٩١٢) والنرويجي هنريك إبسن H. Ibsen (١٨٢٨-١٩٠٦).

تزامن ظهور صيغة المسرح الحر مع ولادة فن الإخراج*. وقد اعتُبرت هذه التجربة في حينها تجربة رائدة، خاصةً وأنها ارتبطت بعفوم جديد للممارسة المسرحية هو الصالة الصغيرة التي تتلاءم مع شكل أداء* حميمي أقرب ما يكون إلى الطبيعية (انظر المسرح الحميمي، مسرح الحجرة). وقد أفرزت هذه الصيغة تجارب مُماثلة في بلدان عديدة في العالم أخذت أحياناً نفس التسمية أو كان لها نفس التوجه. ففي إنجلترا تأسس «المسرح الحر» عام ١٨٩١، كما ظهر عدد من المسارح الصغيرة أخذت نفس التوجه الذي أراده أنطوان. وفي إيرلندا تأسس «المسرح الصغير» عام ١٨٩٩ وأخذ نفس منحنى المسرح الحر. في ألمانيا تشكَّلت «الفرقة الحرة» FreieBühne التي انطلقت من نفس التوجه، كما أنَّ المخرج النمساوي ماكس راينهاردت M. Reinhardt (١٨٧٣-١٩٤٣) أسس في برلين عام ١٩٠٦ «مسرح الحجرة» الذي يتسع لعدد ضئيل من المُتفرِّجين ويُقدِّم المسرحيات المعاصرة. وفي شيكاغو في أمريكا أنشئت ما بين ١٩٠٦ و١٩٠٧ ثلاثة مسارح من نفس النوع. وفي استوكهولم في السويد تأسس «المسرح الحميمي» لنفس الغاية عام ١٩٠٧ وتحول اسمه فيما بعد إلى المسرح الصغير. في موسكو، وبالإضافة إلى التجربة المُستوحاة من عمل أنطوان في «استوديو الفن» الذي أسسه المخرج كونستانتين ستانيسلافسكي C. Stanislavski (١٨٦٣-١٩٣٨)، ظهرت تجربة «المسرح الحر» الذي أسسه مارجانوف Mardjinaov عام ١٩١٤ وعُيِّل فيه المخرج ألكسندر تايروف A. Tairov (١٨٨٥-١٩٥٠) قبل أن يؤسَّس «مسرح الحجرة». في اليابان أيضاً، وضمن حركة المسرح الجديد Shingeki التي هدفت لاستيعاب

«مُسْتَقْبَل الدراما» (١٩٨١) أن أصول المسرح الحميمي يمكن أن تكمن في الدراما اليوجوانية *Drume bourgeois* التي انتشرت في القرن الثامن عشر، ويعد ذلك الدراما المنزلية *Drume domestique* التي تدور حوادثها في صالون مغلّق وتطرح علاقات عائليّة صعبة، وكذلك في مسرح الحُجرة* ومسرح الحُجُب* منذ القرن التاسع عشر. كما أن امتداداته تتجلى في القرن العشرين وتأخذ أشكالاً مُختلفة أهمّها مسرح الحياة اليومية*. ويرى سارازاك أن الدراما الحميمية تُشكّل بهذا المعنى خطاً أساسياً في مسار المسرح المعاصر يقف موقف التقبض ممّا يُطلَق عليه اسم «مسرح العالم» الذي يطرح ويُعالج بمنظور تحليلي علاقة الإنسان بالعالم ولا يتوقّف عند ما يجري داخل النّفس البشرية. وهو ما يتمثّل بكلّ اتجاهات المسرح الواقعي وامتداداته يمثّل مسرح الألمانيّ برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦).

من الأعمال التي تنتمي إلى المسرح الحميمي مسرحيات الكاتب الفرنسيّ شارل فيلدراك Ch. Vildrac (١٨٨٢-١٩٧١) الذي يُعدّ زعيم حركة الحميمين اعتباراً من عام ١٩٢٠، ومنها مسرحية «ميشيل أوكليز» (١٩٢٢) ومسرحية «مدام بيلار» (١٩٢٦)، وفيها نجد شخصيات قليلة ومواقف بسيطة وحدّثاً له طابع سيكولوجي بحث.

يُمكن أيضاً أن نجد بعض ملامح المسرح الحميمي في مسرحيات الأميركيّ أوجين أونيل E. O'Neill (١٨٨٨-١٩٥٣) والإيطاليّ لويجي بيرانديللو L. Pirandello (١٨٩٧-١٩٣٦) والفرنسيّة مارغريت دوراس M. Duras (١٩١٤-)، وفي كلّ مسرح القَبْث*، وخاصّة مسرحيات الإيرلنديّ صموئيل بيكيت S. Beckett

نموذج المسرح الغربيّ، قام مسرحيون أمثال أوساني كاوورو O. Kaoru (١٨٨١-١٩٢٨) وإيشيكاوا سادانجي I. Sadanji (١٨٨٠-١٩٤٠) بتأسيس فرقة «المسرح الحُر» في بدايات القرن. انظر: التجريب والمسرح، مسرح الحُجرة، المسرح الحميمي، مسرح الحُجُب.

■ المسرح الحميمي Intimate Theatre

Théâtre Intime

تسمية مأخوذة من صفة *intime* التي تعني ما هو حميمي وشخصي. أطلقت التسمية في البداية على شكل من أشكال العمارة* المسرحية تُشع الصالة فيه لعدد قليل من المُتفرّجين ممّا يخلق علاقة حميمة بينهم وبين المُعرّض. وأوّل مسرح من هذا النوع هو Intima Teatern الذي شُيّد عام ١٩٠٧ في استوكهولم. خُصّص هذا المسرح لمُعرّض المسرحيات القصيرة التي كتبها السويديّ أوغست سترندبرغ A. Strindberg (١٨٤٩-١٩١٢) وعرض فيها مَحَقّات من سيرته الذاتية مثل «سوناتا الأشباح» (١٩٠٧) والطريق الطويل» (١٩١٠) وغيرها. ومع أنّ سترندبرغ أطلق على هذه المسرحيات في حينه اسم «مسرح الحُجرة» إلا أن طابعها الحميمي كان وراء شيوع التسمية التي انزلت مُدلولها من شكل المكان* إلى مضمون الأعمال التي تُقدّم فيه. فقد صارت تسمية المسرح الحميمي تُطلَق أيضاً على نوع من الدراما البسيكولوجية تدور بين عدد قليل من الشخصيات في أماكن مُغلقة، ولها طابع ذاتي وحميمي لأنّ البّرح هو المُعْصَر الأساسي فيها، وغالباً ما تكون مُستَمَدّة من حياة الكاتب الخاصّة.

يرى الناقد والكاتب الفرنسيّ جان بيير سارازاك J.P. Sarrazac (١٩٤٦-) في كتابه

(١٩٠٦-١٩٩١).

مسرحيات تدخل في هذا الإطار، وأطلق عليها اسم *مَسْرَحِ الحُجْرَةِ**. وقد قَسَرَ فيناثير هذه التسمية بأنه لا يَتَقَدَّم في هذا المسرح رؤية بانورامية، وإنما يطرح نَتَجًا مُبَعَّرَةً من الأفكار والأصوات والبيئات التي تتناظر وتنسجم كما في موسيقى الحُجْرَةِ.

من الملاحظ أَنَّ مسرح الحياة اليومية هو ظاهرة أوروبية بحثه لِقَلائته المُباشرة بَنَمَط حياة مُعَيَّن، ولهذا فَإِنَّ نصوصه انتشرت بسرعة بين دول أوروبا ولم تُعرف خارجها.

على صعيد الكتابة، اهتم هذا التيار في البداية بحياة ما يُصطلح على تسميته البروليتاريا الرُّتَّة *Sous prolétariat*. ثُمَّ تَوَسَّعت دائرة الاهتمام لتشمل العَمَّال والعاطلين عن العمل والبرجوازيين الصغار والكوادر.

يُمْكِن أن يُعتبر مسرح الحياة اليومية امتدادًا للدراما البورجوازية *Drame bourgeois* في القرن الثامن عشر، وعلى الأخصّ الدراما المنزلية *Drame domestique*، وكذلك للدراما الطبيعية *Drame naturaliste*، وبعض أشكال المسرح الواقعي بالمعنى الواسع للكلمة (انظر الدراما). لكن في حين كانت الدراما الطبيعية تُصوِّر الوَسْطَ *Le Milieu* الذي تعيش فيه الشخصيات، ولا تهتمُّ بتفاصيل الحياة اليومية إلا إذا كانت ضرورية لإعطاء صورة دقيقة عن الواقع، فإنَّ مسرح الحياة اليومية لم يُصوِّر وَسْطًا اجتماعيًا مُتكاملاً، وإنما ركَّز على التفاصيل التي تُطرح بشكل مُبَعَّر ولا تنظم في نسج درامي مُصَّاعد يَرتكز على صِراعٍ مُعلَن. من ناحية أخرى، ورغم أَنَّ الألباني برتولت بريشت *B. Brecht* (١٨٩٨-١٩٥٦) طرح شخصيات تقترب من شخصيات مسرح الحياة اليومية (الإنسان الصغير أو الإنسان العادي)، إلا أَنَّهُ ربط التفاصيل التي

من منظور مُختلف، دعا المسرحي البولوني جيرزي غروتوفسكي *J. Grotowski* (١٩٣٣-) إلى نوع من الحميَّة في المسرح. والحميَّة لديه تعني التوجُّه إلى عدد مُحدَّد من المُتفرِّجين المُختارين الذين تُكون لديهم القُدرة على التواصُل مع العُرْض وخاصة على المُستوى الرُّوحاني في التجربة الصُّوفيَّة التي يَفْتَرِضُها مسرحه (انظر المسرح الفقير).

انظر: مَسْرَحِ الحُجْرَةِ، مسرح الحَيِّب، مسرح الصمت، مسرح الحياة اليومية.

■ مَسْرَحِ الحياة اليَوْمِيَّة *Theatre of everyday life*

Théâtre du quotidien

تسمية أُطلقت في السبعينات على نوع من النصوص المسرحية يُعَرَّضُ لِلعَلاقات الاجتماعية التي تُتَوَلَّد من مشاكل العمل في المجتمع الصُّناعي، ويُطرح تَجَلِّياتها في تفاصيل الحياة اليومية، ومن هنا تُعَسَّر التسمية.

وُلِدَ هذا النوع من المسرح في الأساس في ألمانيا في بِدَاية السبعينات مع كُتَّابٍ مثُل فرائز كروتز *F. Krotz* (١٩٤٦-) وبرتو شتراوس *Botho Strauss* (١٩٤٤-) وفرنو راينر فاسيندر *W.R. Fassbinder* (١٩٤٥-١٩٨٢)، وفي ألمانيا الشرقية هاینر مولر *Heiner Muller* (١٩٢٩-١٩٩٥). وقد عُرِفَ مسرح الحياة اليومية في فرنسا أيضًا في نِهَاية السبعينات وَشَكَلَ تيارًا طال الإخراج* والكتابة مع مسرحيين أمثال جان بول فينزل *J.P. Wenzel* (١٩٤٧-) وجاك لاسال *J. Lassalle* (١٩٣٦-) وميشيل دريتش *M. Deutsch* (١٩٤٨-) وميشيل فيناثير *M. Vinaver* (١٩٢٧-) الذي كتب مجموعة

يُوظَّف لِطُورْ غَسْتوس* اجتماعي ما (وعاء الحساء يُعيد إلى غَسْتوس الطبخ وحركة تَبْنَة الأَكياس التي تَسْتَمِرْ طَوِيلًا وَتَكْزُرْ تَمِيد إلى مُمارسة المِهنة داخل المنزل في مسرحية العمل في المنزل* لكروتز).

في دراماتورية البثرة والفراغ هذه، يكون للصمت دورًا دلاليًا عاليًا يُعادل دور الكلام. وهو يُدعم بمؤثرات صوتية من الحياة اليومية (نشرات أخبار يَبْنَة الجِنْداع، صوت تساقط يَقاط الماء في حوض الضميل إلخ) وهذا ما يُعطي نوعًا من الاقتصادية المكثفة التي تؤثر على شكل الأداء* وتُلْزِم المُنْتَرَج بِضَفيك معنى كل عنصر على حدة.

- ووضع الشخصيات فيمن الفضاء الذي تتحرك فيه يُعطي إحساسًا بِفُرْنتها عن العالم الذي تعيش فيه. ومما يُعَمِّق هذا الانطباع للغة المُنْمَطَة الملبنة بالتعبير الجاهزة (Clichés) التي تستعملها الشخصيات وتبدو وكأنها فُرْست عليها فرضًا، وهذا يُذكر بالغة التي في مسرحيات الروماني يوجين يونسكو E. Ionesco (١٩١٢-١٩٩٣) وفي مسرح القَبْث* بشكل عام. وبالتالي فإنَّ الجوهرية يَكْمُن فيما لا تستطيع الشخصيات قوله. من هنا تَبْرز أَهْمِيَة الصمت* الذي يُعبّر عن الشَّرْح بين واقع هذه الشخصيات والإمكانيات التي لَدَيْها، وهذا يُذكر بِمَسْرَح الروسي أنطون تشيخوف A. Tchekhov (١٨٦٠-١٩٠٤) أيضًا.

ولا يَبْتَرِض مسرح الحياة اليومية عَلاقة تَلْقُ مُشابهة لما يَحْصُل في المسرح الدرامي الذي يَقوم على التمثيل* والتطهير*. فهو يَخْلُق عَلاقة مُتَفَرِّدة مع الواقع من خلال تَغْريبه والتأكيد على المسرحية*. ذلك أن كل العناصر التي تُستخدَم

قَلَمَها عن حياتها بالإطار العام أو بِالْمَنْظور التاريخي. أما شخصيات مسرح الحياة اليومية فتبدو وكأنها موجودة في فراغ وخارج أي سياق.

أخذ مسرح الحياة اليومية شكلًا دراماتوريًا مُتَمَيِّزًا على مُستوى الكتابة والإخراج أطلق عليه اسم دراماتورية البثرة أو Fragmentation حَسَب تعبير المَخْرُج الفرنسي جاك لاسال، ذلك أن هذا المسرح يَقوم على تصوير الواقع بِشكله الفَنَج وبِجُزْئياته من خلال لوحات مُتتالية. كما أن الشخصيات تبدو فيه وكأنها تولد في بداية المسرحية من الفراغ. إذ لا يَعْرِف المُنْتَرَج شيئًا عنها، وإنما يَتَعَرَّف عليها من خلال الموقف الذي تعيشه، ولهذا تَغيب فيه المَقْدَمَة التقليدية في بداية المسرحية (انظر درامي/ملحمي). هذا النوع من التقطيع، وهذا الشكل يُذكر بِبُنية المسرح التعبيري (انظر التعبيرية) والمسرح المَلْحمي، ويَبْرز اختلاف بُنية مسرح الحياة اليومية عن بُنية المسرح الدرامي الذي يَقوم على التطور التصاعدي للحدث من بداية إلى قُرْوة* فنهاية.

واللوحة التي يَتَمَدَّد مسرح الحياة اليومية كشكل تقطيع تُشبه اللوحة المرسومة. كما أن تسلسل اللوحات يُذكر بِعملية المونتاج Montage السينمائية، إذ تكون لكل لوحة استقلاليتها البُيوتية، لكن تراكم اللوحات يُعطي المعنى العام ويُحدّد إيقاع* العَرَض.

والفضاء المسرحي في اللوحة هو فضاء الفراغ في البداية. ثُمَّ يَتَشَكَّل كفضاء درامي أو كصورة من العالم من خلال العناصر التي تَتَوَضَّع فيه تدريجيًا كالأغراض وجسد المُمَثِّل وحركته إلخ، فتكتسب بذلك كثافة دلالية كبيرة. من جانب آخر فإن كل عنصر من هذه العناصر

و«النساء العليا» التي قُدِّمت على المسرح عام ١٩٧٢.

- ميشيل فينفاير: «طلب التوظيف» (١٩٧٣)، و«نينا شيء آخر» التي أخرجها جاك لاسال في ١٩٧٨.

- جان بول فتزيل: «تدريب البطل قبل السباق» (١٩٧٥) و«بعيداً عن هاغوندانج» التي أخرجها باتريس شبرو P. Chéreau (١٩٤٤-) عام ١٩٧٦.

- راينر فاسبيندر: «الدموع المُرّة لبيترافون كانت» (١٩٧١) وقد قام فاسبيندر بإخراجها أيضًا.

■ المَسْرَح الدَّائِرِي Theatre in the round Théâtre en rond

شكل سينوغرافي لمسرح يكون فيه حيز اللُّب Aire de jeu على شكل حلقة أو حلبة Arène أو مِنْبَر Podium أو مِنَصَّة مؤقتة Tréteaux يَنْتِظِم المُتَفَرِّجُون حولها من كافة الجِهَات. أما تسمية المسرح نصف الدائري Semi-arena theatre, Théâtre demi-circulaire، فتدلّ على ترتيب معماري فيه مُدَرَجَات Amphithéâtre تُحِيط بالخشبة من جهاتها الثلاثة (Amphi باليونانية تعني على الجانبين).

يُعدّ المسرح الدائري في حدّه الأقصى نقض مسرح العبلة الإيطالية* لأنّه يفترض طبيعة تَلَقُّ تختلف عن علاقة المُجَاهِبة بين الخشبة* والصالَة* في العبلة الإيطالية. وقد اعتبر الباحث الفرنسي إتين سوريو E. Souriau أنّ الإطارين الأساسيين لشكل المكان في المسرح الغربيّ غير تاريخه هُما الكُرْوِي والمَكْتَب Le Cube et la Sphère، وأنّ علاقة الفرجة التي تنشأ في هذين الشكلين هي نموذج يَخْتَزِلُ علاقة

في هذا المسرح هي من الواقع، لكنّ أسلوب استخدامهما يبرزهما كمتاصر دلاليّة عالية الكثافة بحيث تَتَلَبّ من المتلقّي قراءة خاصّة ممّا يَنْفِي الإيهام*.

- على الرغم من أنّ هذا التيار لا يُعْتَبَر من أشكال المسرح السبامتي*، بل قد يبدو للوهلة الأولى أنّه يعمّق الهُوّة ما بين الحياة اليومية وحركة التاريخ، إلّا أنّ ذلك لا يَنْفِي علاقته الوثيقة بالواقع من خلال نوعيّة الشخصيات والمواضيع التي يطرحها. ويُمكن اعتبار الحالة المطروحة في كلّ عمل نموذجاً مُصَغَّرًا للمجتمع.

- وعلى الرغم من أنّ هذا المسرح لا يُحاول إثبات شيء ما بشكل مُباشر، ويَنْفِي عن نفسه أيّ بُعد تعليمي، إلّا أنّ بُنيته الدراماتوريّة تُؤدّي بالنهاية إلى إثارة المُتَفَرِّج وَحْته على طرح تساؤلات حول أشياء تَمُود عليها في حياته حتى أصبحت من البديهيات.

- وعلى الرغم من أنّ مسرح الحياة اليومية يُعطي إمكانية طرح تساؤلات إلّا أنّه لا يُقدِّم أجوبة، ولا يُعطي أيّ أفق لإمكانية تَغْيِير الواقع، خاصّة وأنّ بُنية هذا المسرح تقوم على التكرار وعلى العودة في النهاية إلى نقطة البداية. كما أنّ شخصياته والمواقف التي يطرحها تبدو وكأنّها تعيش جُموكاً ما يَعرِضها عن الصيرورة التاريخية. وهذه النظرة الشاؤميّة هي التي تُؤلّد الشعور العاصوي* ممّا يجعل من مسرح الحياة اليومية أحد الأشكال المُعاصرة للمأساوية في التراجيديا*.

من أهمّ أعمال مسرح الحياة اليومية:

- فرانتز كزافييه كروتز: «المعمل في المنزل» (١٩٦٩) التي أخرجها الفرنسي جاك لاسال عام ١٩٧٧ و«كونسير حسب الطلب» (١٩٧١)

في تقديم العروض لجمهور* واسع، ومع الرغبة في تعديل شكل التلقّي، وهذا ما دعا إليه وحققه الألماني ريتشارد فاغنر R. Wagner (١٨١٣-١٨٨٢)، والنمساوي ماكس راينهاردت M. Reinhardt (١٨٧٣-١٩٤٣)، والمخرجان الفرنسيان فيرمان جيميه F. Gémier (١٨٦٩-١٩٣٣) وأورليان لونية بو A. Lugné Poe (١٨٦٩-١٩٤٠)، والسويسري أدولف أبيبا A. Appia (١٨٦٢-١٩٢٨)، ومخرجو المسرح المُستقبليّ (انظر المستقبلية والمسرح)، وكلّ الذين اعتبروا السيرك نموذجًا لتحقيق شكل فُرجة شعبية.

اكتسب شكل المسرح الدائري تسميات عديدة في مناطق مُختلفة من العالم فهناك مسرح الحَلَبَة *Théâtre de l'Arène* (من كلمة *Arena* التي تعني الرَّمْل) لأنه يُشبه حَلَبَة المُصارعة أو حَلَبَة السيرك، وهي تسمية شائعة تُبَنّيها فِرَق مسرحية وتوجهات مسرحية مُتعددة مثل فرقة «مسرح الحَلَبَة» للمسرحيّ أوجستو بول A. Boal (١٩٣١-) في أمريكا اللاتينية.

هناك أيضًا في التقاليد العربية، وخاصة في المجتمعات الزراعية ما يُسمى الحَلَفَة *Halqa* وفيها يتخلّق المُتفرّجون على شكل دائرة حول المَنَاح أو الراوي أو العَرَض في أيّ مكان في المدينة أو القرية، وخاصة في سهرات السَّمر في ليالي الحَصَاد (انظر السامر). والحَلَفَة من الأشكال التي تَبَنّاها المسرح العربيّ التجريبيّ الحديث لأنها مُستَمَدّة من تقاليد الفُرجة في المنطقة، وهذا ما نجده في بعض عروض المُخرج المغربيّ الطيب الصديقي (١٩٣٧-). والجزائريّ عبد القادر علولة (١٩٢٩-١٩٩٤).

وللعروض المسرحيّة في شكل المسرح الدائريّ طبيعة خاصّة تميّز بالعناصر التالية:

الإنسان بالعالم: فالكُرُويّ (ويمكن تصنيف المسرح الدائريّ ضمنه) يَفترض وجود المُتفرّج داخل العالم المُصوّر، ويكون فيه حَيَز الفُرجة وحَيَز الأداء مُتداخِلين لا فصل بينهما بحيث يتحوّل العَرَض إلى ما يُشبه الاحتفال*. أمّا المُكعّب فيَفترض انفصال المكان إلى حَيَزين، ووجود المُتفرّج مُقابل العالم المُصوّر، أي في علاقة ابتعاد عمّا يراه وانفصال عنه (انظر الخشبة والصالة، المكان المسرحي).

يُمكن اعتبار المسرح الدائريّ الشكل الأقدم للفُرجة *Le Spectaculaire*. فهو معروف عبر التاريخ في كلّ الحضارات ونجده في أشكال فُرجة* مُتعددة مثل السيرك* والمُباريات الرياضية والعروض الشعبية في الأسواق والساحات العامة. وقد تَمّت العودة إليه في القرن العشرين لتغيير منظور الرؤية وتعديل وضع المُتفرّج* بالنسبة للعَرَض المسرحيّ بهدف خلق شكل تَلَقُّ جديد. وقد أخذ هذا الشكل الجغرافي في المسرح الحديث شكل خشبة دائرية أو يَضُوءة وأحيانًا مُربّعة يَنظّم المُتفرّجون حولها وقوفًا أو جُلوسًا في مُدَرّجات.

تُعتبر «كُتُب العمارة العَشرة *Les dix livres d'architecture*»، وهي دراسة قام بها المعماريّ الرومانيّ فيتروف Vitruve (٨٨ق.م-٢٦م) في القرن الأوّل الميلاديّ أقدم ما كُتِب نظريًا حول الشكل الدائريّ في المسرح. وقد ساد الشكل الدائريّ ونصف الدائريّ في كلّ عُرُوض مسرح الهواء الطَّلَق* في أوروبا في القرون الوسطى مثل عُرُوض المسرح الدينيّ*، وعُرُوض مسرح الأسواق*. ثُمَّ انحصر مع انتشار شكل المُثَبّة الإيطالية منذ نهاية القرن السادس عشر. عاد هذا الشكل للظهور في نهاية القرن التاسع عشر كخيارٍ واعٍ ضمن الرغبة

المسرحيتين، ويقص النظر عن طبيعة العلاقة بينهما. يؤدي ذلك إلى بنية مركبة فيها حدثين أو حكايتين تتوضعان ضمن مكانين وزمانين متباينين تبعاً للحالة التي تعرضها المسرحية.

والواقع أنه لا يوجد نموذج مُحدد يحكم بنية المسرح داخل المسرح إذ توجد في تاريخ المسرح تنوعات عديدة لهذا الأسلوب.

في الصيغة النموذجية والأكثر وضوحاً، يتحقق المسرح داخل المسرح عندما يحصل نوع من القطع الدرامي في لحظة معينة من الحدث الأساسي (المسرحية ١) يؤدي إلى تحول الممثل / الشخصية إلى مُفترج يُشاهد أمامه عرضاً ما (المسرحية ٢)، وإلى جعل الخشبة تنقسم إلى حيزين مكانيين هما حيز اللب *Aire de jeu* وحيز الفرجة. أي إن الخشبة بحد ذاتها تتحول إلى صالة وخشبة. مما يجعل المُفترج الأصلي يرى أمامه على المسرح صورة لوضعه كمُفترج ولجوهر العلاقة المسرحية والفرجة بكافة أبعادها.

لكن نسبة الفصل أو التداخل بين حدثين وزمانين ومكانين تختلف، وبالتالي يختلف المعنى الذي يأخذه هذا التداخل. إذ يمكن أن تكون المسرحية الثانية مرتبطة عضوياً بالمسرحية الأولى بحيث تطرحان معاً حالتين متوازيتين أو متناقضتين تماماً (في مسرحية «هاملت» للإنجليزي وليام شكسبير W. Shakespeare ١٥٦٤-١٦١٦) يكون موضوع المسرحية التي يطلب هاملت من الممثلين تقديمها أمام الملك عرضاً لقصة مقتل أبيه على يد الملك نفسه، ويمكن أن يؤدي ذلك إلى نوع من التراكب المُتكرر للعناصر التي تشابه وتتكامل، وهو ما يطلق عليه في لغة النقد اسم *Mise en abyme* (في مسرحية «افتتاحية فرساي» للفرنسي مولير

- الخشبة في المسرح الدائري ينصّة مفتوحة غير مُجهّزة بكواليس*.

- الأداء* في المسرح الدائري هو الركيزة الأساسية في العرض. وهو غالباً أداء له طابع كيميائي يبرز المسرحية (انظر اللعب والمسرح). لذلك فإن المُفترج يتابعه أكثر من متابعتة للحدث، مما يمنع دخوله في عالم الإيهام*.

- يغيب الديكور* المُشيد والإيهامي في المسرح الدائري، في حين يُستخدم الأكسوار* بشكل دلالي أو يتم التعامل مع الفراغ بشكل يُعطي حيزاً أكبر للحركة، خاصة وأن المُعطل لا يتقيد بالتوجه إلى مُفترج موجود في مواجهة الخشبة كما هو الحال في الغلبة الإيطالية. واستخدام الإضاءة* الصناعية فيه محدود لأن العروض تتم غالباً في النهار.

على الصعيد الدراماتيقي، يتناسب هذا الشكل المكاني مع أنواع كتابة معينة تقوم على كسر الإيهام والتعامل المباشر مع الجمهور*. وقد اعتمد عدد من المُخرجين المعاصرين كالإنجليزي بيتر بروك P. Brook (١٩٢٥-) الذي اعتاد تقديم عروضه في مسرح له شكل دائري هو Les Bouffes du Nord في باريس، والفرنسية آريان منوشكين A. Mnouchkine (١٩٣٩-) في بعض عروضها.

انظر: المكان المسرحي، السينوغرافيا، الغلبة الإيطالية، الخشبة والصالة، المسرح الدائري.

■ المسرح داخل المسرح

Play within

the play

Théâtre dans le théâtre

أسلوب درامي يقوم على إدخال مسرحية داخل مسرحية بقص النظر عن حجم أي من

علاقة الفُرجة التقليدية التي بُنِي على الإيهام* وعلى تَقْصُّص المُمَثِّل للشخصية، وعلى الفصل بين المُمَثِّل والمُفْرَج. فالمُمَثِّل في هذه البُنية يَتَّعِد عن الدُّور* الذي يُؤدِّيهِ ويتحوَّل أمام الجُمهور إلى مُفْرَج. وبالتالي فإنَّ الإعلان عن أنَّ ما يُقدَّم في المسرحية الثانية هو مسرح يُؤدِّي إلى المسرح* وكسر الإيهام وتحقيق الإنكار*، كما يَحْصُل في حالة الحُلُم داخل الحُلُم. وقد استمرَّ الكُتَّاب كلُّ هذه الأبعاد فجاءت بُنية المسرح داخل المسرح في كتاباتهم إمَّا على شكل تنكُّر وتَقَنُّع ولَمْبَة تبادُل للأدوار كما في مسرحيات الفرنسي جان جينيه J. Genet (١٩٨٦-١٩١٠) «الزُنج» و«البلكون» و«الخدومات»، أو على شكل علاقة بين الحُلُم والواقع كما في مسرحية «الحياة حلم» للإسباني كالديرون Calderon (١٦٨١-١٦٠٠)، أو على شكل طرح قِصَّة مُعْثَلين يُحْضِرُونَ ويُقَدِّمُونَ عَرَضًا مسرحيًا كما في مسرحية «الإيهام المسرحي» لكورني، وفي مسرحية «ست شخصيات تبحث عن مؤلِّف» للإيطالي لويجي بيرانديللو L. Pirandello (١٩٣٦-١٨٦٧).

عُرفت هذه البُنية منذ القديم في المسرح الشرقي* التقليدي، وعلى الأخصَّ في مسرح النور* حيث يُشكِّل الشُّرْد* إطارًا يَحْتَوِي ما هو درامي، وحيث تُقدِّم بعض الأحداث على شكل حُلُم أو ذكريات لشخصيات موجودة على الخشبة.

في المسرح الغربي ظهرت وانتشرت هذه البُنية مع سيطرة جَمالِيَّات الباروك* اعتبارًا من القرن السادس عشر. ويُمكن تفسير ذلك كاستجابة لتغيُّر الثوابت في العلم والمعرفة (اكتشاف العالم الجديد وفرضية أنَّ الأرض كُرَوِيَّة)، وظهور الفكر التشكيكي وعدم القناعة بوضعية ما هو

Molière (١٦٧٣-١٦٢٢) يُؤدِّي مولير المُمَثِّل دور مولير المُمَثِّل الذي يلعب دور هركيز). في حالة ثانية تكون المسرحية الأولى مُجرَّد إطار لتقديم المسرحية الأساسية (في الفصل الأول من مسرحية الإيهام المسرحي للفرنسي بيير كورني P. Corneille (١٦٨٤-١٦٠٦)، يقوم الساحر في الفصل الأول بتحضير مشهد بحري يَعرِضه أمام الأب، وهذا المشهد هو الجزء الأساسي من الحدث ويمتدُّ من الفصل الثاني حتى نهاية الرابع، وتنتهي المسرحية من جديد بالأب وهو يَشْكُر الساحر على المشهد الذي قدَّمه). في حالة ثالثة تطرح كلُّ من المسرحيتين قِصَّة مُختلفة ويترك للمُفْرَج إيجاد الرابط بينهما (المسرحية التي يتدرَّب عليها أعضاء الفرقة في مسرحية حُلُم مُتصِف ليلة صيف لشكسبير).

كذلك فإنَّ وجود مسرحيتين مُتداخلتين يُعْطِي بُعدين زَمَانِيَّين يُضَاعِلَان بالضرورة ويَخْلُقَان لَمْبَة مَرَايا تَقْطَع أحيانًا التسلسل الدرامي وتُغَرِّب الحدث، أو على العكس تُؤدِّي إلى نوع من التكرار المُحَيَّر يَصِبُّ في نَفْس التساؤلات التي يَخْلُقها تراكُّب الحيزين المَكَانِيَّين وتراكُّب الأدوار. وفي حال شَكَّل أحد هذين المُستويين زمن الماضي بالنسبة للآخر، تُصْبِح عملية استعادة حدث من الماضي نوعًا من المُحاكاة تُضفي إضاءة جديدة ومُغايرة عليه (مقتل الأب في هاملت)، أو تَسْمَح بمُعالجة الحاضر من خلال إسقاط الماضي عليه.

هذه البُنية المُركَّبة التي تقوم على الازدواجية تلغى المُفْرَج بالضرورة لطرح تساؤلات حول آلية تركيب المسرح وتأثيره على المُتلقي وجوهر الفُرجة *Le Spectaculaire*، أي حول العلاقة بين المسرح والحياة وبين ال وهم والحقيقة.

والواقع أنَّ المسرح داخل المسرح يَغرِق

شخصيات تبحث عن مؤلف» ليراندللو من أهم الأمثلة على هذه البنية في المسرح الحديث لأنها تطرح تساؤلات حول العلاقة بين عالم الواقع وعالم الوهم، وبين الشخصية والدور، وحول آلية تكون العمل المسرحي. كما أن الألمانى برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) استخدم هذه الصيغة كوسيلة لتحقيق التفرغ والمحاكمة الحدث. وقد استخدمت في كثير من المسرحيات المعاصرة للتأكيد على المشرحة كما في مسرحية «لنمثل سترندبرج» للسويسري فريدريك دورنمات F. Dürrenmatt (١٩٢١-١٩٩٠)، ومسرحية «سيرة حياة: لعية» (١٩٦٧) للسويسري ماكس فريش (١٩١١-١٩٩١)، وفي مسرحية «النورس» للروسي أنطون تشيخوف A. Tchekhov (١٨٦٠-١٩٠٤) لكونها تقوم على أداء الشخصيات أدواراً تمثيلية تجعل الحدود بين الوهم والحقيقة هشة وضعبة التمييز. استثمر الإخراج الحديث هذه البنية في تحقيق الإنكار عن طريق التركيز على المسرحية على صعيد الأسلوب. ففي عرض مسرحية «الملك لير» لشكسبير من إخراج الفرنسي برنار سوبيل B. Sobel (١٩٣٦-) ألفت الكواليس بحيث يرى المُشَفِّع الممثلين وهم يستعدون لأداء أدوارهم على خشبة المسرح، أو يتفجعون على زملائهم وهم يؤدون أدوارهم، وفي ذلك استعادة لتقاليد العرض الإليزابتي. وقد كان لهذا التعديل دوره في تحقيق التفرغ.

في المسرح العربي، استخدمت بنية المسرح داخل المسرح في كثير من الأعمال بدءاً من مرحلة الرواد وحتى يومنا هذا، وقد كان ذلك وسيلة لطرح تساؤلات حول الفن المسرحي بحد ذاته، ولطرح رؤية نقدية حول الحاضر من خلال محاكمة الماضي، وللتجريب. ففي مسرحية

ملموس وما يُدرك بالحواس، وسيطرة اللاعقلانية واللجوء إلى التحول والتكرار كموقف من العالم، بالإضافة إلى التغيرات التي أحدثتها النظرة الدينية والفلسفية للعالم الذي اعتُبر «مسرحاً كبيراً يلعب كل إنسان فيه دوراً» كما جاء في مسرحية «كوميديا الأخطاء» للإنجليزي وليام شكسبير، وللحياة التي افترض أنها مجرد حلم لا نعرف متى نستيقظ منه، كما في مسرحية «الحياة حلم» لكالدليون ومسرحية «حلم منتصف ليلة صيف» لشكسبير. كما يُمكن أن تُفسر انتشار هذه البنية في المسرح بالرغبة بالتنوع وتشويق المُشَفِّع وإبهامه وتقيد الأمور المطروحة عليه، بالإضافة إلى طرح تساؤلات جذرية حول الفن المسرحي ونوعيته وبنيته مقارنة مع الواقع كما في مسرحية «مسرحية الممثلين» للفرنسي جورج دو سكوديري G. Scudéry (١٦٠١-١٦٦٧). وقد عرفت هذه البنية الدرامية انتشاراً واسعاً لدى كُتّاب العصر الإليزابتي وعلى الأخص في تراجمها الانتقام.

أول مسرحية ظهرت فيها هذه البنية هي «التراجيديا الإيبانية» (١٥٨٧) للإنجليزي توماس كيد T. Kyd (١٥٥٨-١٥٩٤). كما نجدها لدى كُتّاب العصر الذهبي الإيباني. وقد انحسرت بشكل ملحوظ عند سيطرة الكلاسيكية التي فرضت رؤية واضحة ومُتجانسة للعالم تم التعبير عنها من خلال فرض قاعدة مشابهة الحقيقة وقاعدة الوحدات الثلاث (وحدة الفعل ووحدة المكان والزمان)، وهو ما يتناقض ببيوتاً مع صيغة المسرح داخل المسرح.

في العصر الحديث، وبسبب عودة نفس الظروف الموضوعية التي رافقت تشكل جمالية الباروك، هناك عودة ملحوظة إلى بنية المسرح داخل المسرح بشكل واضح. تُعتبر مسرحية «ست

قَالَبِ مُسْتَمَدَّ مِنَ الثَّرَاثِ (الْحِكَاوَاتِي* فِي
الْمَقَهَى، السَامِرُ*) حَيْثُ يَتَشَكَّلُ السَّرْدُ إِطَارًا
لَطَرَحٍ مَا هُوَ دَرَامِيٌّ.
انْظُر: الْبَارُوكَ، الْمَرْحَةَ، الْإِنْكَارَ.

■ الْمَسْرَحُ الشَّامِلُ Total theatre Théâtre Total

تَسْمِيَةٌ تُعَبِّرُ عَنْ مَسْرَحٍ يَجْمَعُ بَيْنَ فُنُونٍ مُتَنَوِّعَةٍ
سَمْعِيَّةٍ وَبَصَرِيَّةٍ كَالرَّقْصِ وَالْغِنَاءِ وَالْمُوسِيقَى
وَالذِّكُورِ وَالْحَرَكَةِ وَالْإِضَاءَةَ وَالْأَلْوَانَ، وَهُوَ
بِذَلِكَ يُتَوَجَّهُ إِلَى كُلِّ الْحَوَاسِّ مَعًا. وَقَدْ تُرْجِمَتْ
التَّسْمِيَةُ فِي اللُّغَةِ الْعَرَبِيَّةِ إِلَى الْمَسْرَحِ الْكَامِلِ
أَحْيَانًا.

اهْتَمَّ مِهْنَدِسُو الْبَاوَهَاؤِسِ Bauhaus فِي
أَلْمَانِيَا بِتَصْمِيمِ مَسَارِحٍ تُصَلِّحُ لِهَذَا النُّوعِ مِنْ
الْعُرُوضِ، وَأَهْمَتُهَا النُّمُودَجُ الَّذِي صَنَعَهُ
السِّينُوْغِرَافُ الْأَلْمَانِيَّ وَالتَّرْ غُرُوبِيُوسُ
W. Gropius (١٨٨٣-١٩٦٩) لِلْمُخْرَجِ الْأَلْمَانِيِّ
إِرُوبِنِ بِيْسْكَاتُورِ E. Piscator (١٨٩٣-١٩٦٦).

يُجَدِّدُ بِالذِّكْرِ أَنَّ الْفَصْلَ بَيْنَ الْفُنُونِ هُوَ ظَاهِرَةٌ
أُورُوبِيَّةٌ وَطَارَتْ دَامَتْ مِنَ الْقَرْنِ السَّابِعِ عَشَرَ
وَحَتَّى نَهَايَةِ الْقَرْنِ التَّاسِعِ عَشَرَ. فَالْمَسْرَحُ
الْيُونَانِيُّ الْقَدِيمُ جَمَعَ مَا بَيْنَ الرَّقْصِ وَالْأَنَاشِيدِ
وَالدِّرَامَا، وَالْمَسْرَحُ الشَّرْقِيُّ* التَّقْلِيدِيُّ لَا زَالَ
حَتَّى الْيَوْمِ يَجْمَعُ بَيْنَ نَظْمٍ فَنِّيٍّ مُتَعَدِّدٍ. كَمَا أَنَّ
الْمَسْرَحَ الْمُعَاوِرَ يَشْهَدُ الْيَوْمَ تَوَجُّهًا نَحْوَ الْجَمْعِ
بَيْنَ الْفُنُونِ الْمُخْتَلِفَةِ.

اعْتَبَارًا مِنَ الْقَرْنِ التَّاسِعِ عَشَرَ فِي أُورُوبَا،
ظَهَرَتْ أَصْوَاتٌ نَادَتْ بِتَحْقِيقِ الْمَسْرَحِ الشَّامِلِ
وَالْجَمْعِ بَيْنَ فُنُونٍ مُتَعَدِّدَةٍ فِي الْمَسْرَحِ. وَقَدْ كَانَ
هَذَا الْمَوْقِفُ رَدَّةً لَعَلَّ عَلَى وَضْعِ الْمَسْرَحِ السَّادِدِ
فِي أُورُوبَا آنَئَاكَ، وَالَّذِي يُعْطِي الْأُولَوِيَّةَ لِلْكَلِمَةِ
وَلِلنَّصِّ عَلَى حِسَابِ الْعَرْضِ وَمُكُونَاتِهِ.

«الست جفثيف» لِمُورِجِ دُخُولِ نَجْدِ سُخْرِيَةٍ مِنْ
الْمَسْرَحِ الْجَادِّ، وَفِي مَسْرَحِيَّةٍ «مُولِيرِ مَصْرٍ» وَمَا
يُقَاسِيهِ (١٩١٢) لِمُعْقُوبِ صَنُوعِ (١٨٢٩-
١٩١٢)، نَجْدٌ ضِمْنَ الْحَدَثِ اسْتِمْرَاضًا لِلتَّجَارِبِ
الَّتِي تَعْرِضُ لَهَا الْمُؤَلِّفُ أَثْنَاءَ عَمَلِهِ فِي الْمَسْرَحِ.
وَلِذَلِكَ تُعْتَبَرُ مَرْجِعًا تَارِيخِيًّا عَنْ مَسْرَحِ صَنُوعِ.
وَقَدْ اسْتَمَدَّهَا الْمُؤَلِّفُ مِنْ مَسْرَحِيَّةٍ «اَفْتَاتِحِيَّةٍ
فِرْسَايَ» لِمُولِيرِ. وَفِي مَسْرَحِيَّةٍ «بَا بَهِيَّةٍ وَخَبْرِيْنِي»
(١٩٢٨) لِلْمَصْرِيِّ نَجِيبِ سُرُورِ (١٩٣٢-
١٩٧٨)، تَتَنَاولُ الْمَسْرَحِيَّةُ عِلَاقَةَ الْمُؤَلِّفِ
بِالْمُخْرَجِ* وَالصُّرَاعِ الَّذِي يَقُومُ بَيْنَهُمَا نَتِيجَةُ
الْقِرَاءَاتِ الْمُخْتَلِفَةِ لِلنَّصِّ الَّذِي كَتَبَهُ سُرُورُ سَابِقًا
وَهُوَ «آه يَا لَيْلِ يَا قَمَرٍ» حَيْثُ يُرِيدُ الْمُخْرَجُ
اسْتِخْدَامَ الْأَسَالِيبِ الْأُورُوبِيَّةِ الْحَدِيثَةِ فِي
الْإِخْرَاجِ*، فَيُرْفِضُ الْمُؤَلِّفُ لَزُغْبَتِهِ فِي جَذْبِ
جُمْهُورِ الْفَلَاحِيْنَ. وَفِي مَسْرَحِيَّةٍ «طُلُوعِ الرُّوحِ»
(١٩٧٧) لِلْمَصْرِيِّ زُكِيِّ عَمَرٍ، يُعَالِجُ الْكَاتِبُ
مُشْكَلَةَ الْكُتَابَةِ لِلْمَسْرَحِ وَالتَّعَامُلِ مَعَ السِّيَرَةِ
الشَّعْبِيَّةِ. كَذَلِكَ اسْتَخْدَمَ تَوْفِيقَ الْحَكِيمِ (١٨٩٨-
١٩٨٧) هَذِهِ الثَّيْبَةَ فِي مَسْرَحِيَّةٍ «الطَّعَامُ لِكُلِّ فَمٍ»
(١٩٦٣) لِتَجْرِيْبِ طَرِيقَةٍ جَدِيدَةٍ فِي كُتَابَةِ
الْمَسْرَحِ.

كَذَلِكَ لَجَأَ كَثِيرٌ مِنَ الْكُتَّابِ وَالْمُخْرَجِيْنَ
الْعَرَبِ إِلَى بُنْيَةِ الْمَسْرَحِ دَاخِلِ الْمَسْرَحِ لِيَقْدُمُوا
حَدَثًا مِنَ الْمَاضِي يُشَكِّلُ نَوْعًا مِنَ الْإِسْقَاطِ عَلَى
الْحَاضِرِ، وَذَلِكَ لِاسْتِقْرَآءِ قُرُوسِ التَّارِيخِ وَلِقَوْلِ
مَا لَا يُمَكِّنُ قَوْلَهُ مُبَاشَرَةً كَمَا فِي مَسْرَحِيَّةٍ «مُعَاوَرَةٌ
رَأْسِ الْمَمْلُوكِ جَابِرٍ» لِلسُّورِيِّ سَعْدَاللهِ وَنُومِ
(١٩٤١-) وَمَسْرَحِيَّةٍ «الْمُتَمَثِّلُونَ يَتَرَاشَقُونَ
الْجِبَاعَةَ» لِلسُّورِيِّ فَرَحَانَ بَلْبَلِ (١٩٣٧-). وَفِي
كُلِّ الْأَحْوَالِ يُمَكِّنُ تَفْسِيرِ شَيْعٍ هَذِهِ الصُّيغَةُ فِي
الْمَسْرَحِ الْعَرَبِيِّ بِكَوْنِهَا مَمْحُوتَةٌ لِلْكَتَّابِ
وَالْمُخْرَجِيْنَ أَنْ يُوضَعُوا الْحَدَثَ الدِّرَامِيَّ ضِمْنَ

تَبَيَّنَ بعض الفَنَّانِينَ والمُنْظَرِينَ مفهوم فَاغْنَر، ذهب بعضهم الآخر أبعد منه، أو استخدموا فِكْرته لتحقيق هدف مُغاير. وفي كُلِّ الأحوال فَإِنَّ تَبَيَّنَ مفهوم المسرح الشامل كان يُبَيِّنُ غالبًا من الرغبة في الابتعاد عن سُلْطَةِ النَصِّ والكلام في المسرح، وإعطاء الأولوية للحركة وغيرها من العناصر البصرية.

فقد دعت الرُّمُوزِيَّةُ لانصهار كُلِّ الفنون معًا أو لتحقيق التبادل الوظيفي بينها بحيث تتشابه وتتداخل في تأثيرها على المُشْرِجِ*. لكنَّ انصهار الفنون معًا يَخْتَلِفُ عن مفهوم اجتماعها الذي يُشكِّلُ أساس نظرية فَاغْنَر.

من جهة أخرى فَإِنَّ نظرية فَاغْنَر قامت لتحقيق الإيهام* في المسرح في حين أَنَّ الكثير من المسرحيين استندوا إليها لكسر الإيهام وتحقيق المسرحية*. من هؤلاء المُنْظَرُ الألمانِي جورج فوش G. Fuchs (١٨٦٨-١٩٤٩) الذي دعا إلى إعادة مُسَرَّحَةِ المسرح، والمُخْرِجُ الإنجليزِي غوردون كرايغ G. Graig (١٨٧٢-١٩٦٦) الذي هدف هو الآخر إلى تحقيق المسرحية المُعلَّنة، والمُخْرِجُ السويسري أدولف آيا A. Appia (١٨٦٣-١٩٣٨) الذي كتب كتابًا أسماء إخراج الدراما الفَاغْنَرِيَّة عام ١٨٩٥، واعتبر المسرح فَنًّا شاملاً، لكنه استبدل العناصر التي يُمكن أن تَحْلُقُ الإيهام بعناصر تُبرز المسرحية.

هناك من استند إلى نظرية المسرح الشامل بِمَنْظُورٍ آخَرٍ.. فقد دعا الشاعر الفرنسي غيوم أبولينير G. Appollinaire (١٨٨٠-١٩١٨) إلى إدخال الرسم والفنون التشكيلية على المسرح لإغناثه، كما أَنَّ المسرحي الفرنسي أنطونان آرتو A. Artaud (١٨٩٦-١٩٤٨) دعا إلى إدخال وسائل تعبيرية مُتعددة لإعادة الطابع الاحتفالي

من أهم الذين نادوا بمسرح شامل على الصعيد النظري والعملي الفيلسوف الألماني فردريك نيتشه F. Nietzsche (١٨٤٤-١٩٠٠)، والموسيقي الألماني ريتشارد فَاغْنَر R. Wagner (١٨١٣-١٨٨٣).

- اتَّخذ نيتشه موقفًا من الشكل السائد في المسرح الغربي في زمنه واعتبر أَنَّ المسرح في أصوله اليونانية كان يجمع بين فنون مُتعددة، وهذا ما لم يُعرفه الغربيون لأنهم لم يُعرَفُوا على هذا المسرح إِلَّا كأدب. وبذلك ساهموا في انحطاط المسرح الذي اعتبروه جنسًا أدبيًا. كذلك اعتبر نيتشه أَنَّ فصل الأنواع الفنية إلى غنائية ودرامية وراقصة أدَّى بالنتيجة إلى خلق قُصَلٍ كامل في نوعية الجُمهور* الذي يَرْتاد كُلِّ نوع من هذه الأنواع، بينما كان المسرح اليوناني مسرح مدينة أي يَتَوَجَّه لِكُلِّ الناس.

- طرح فَاغْنَر نظريته حول اجتماع الفنون *Gesamtkunstwerk* في كتابه «العمل الفني المُستقبلي» الذي كتبه بين عامي ١٨٥٠ و١٨٥١، وصاغ فيه نظرية مُتكاملة حول القُرض المسرحي وبنية العمل الدرامي، وطبيعة الجُمهور الذي يَتَوَجَّه القُرض إليه. فقد اقترح فَاغْنَر دراما المُستقبل التي تقوم على تآسُّس ومُساهمة كُلِّ الفنون، إذ اعتبر أَنَّ المستقبل لن يكون للموسيقى وحدها أو للأنواع الأدبية كُلِّ على حدة وإنما لاجتماع هذه الفنون معًا بحيث تؤثر بشكل مُشترك على الجُمهور.

كان لنظرية فَاغْنَر تأثيرها على المسرح والشعر والأدب والموسيقى. فقد وَجَدَتِ التيارات المُجدَّدة في المسرح في نظرية اجتماع الفنون مُبرَّرًا لنشوبها واستمرارها. لكن في حين

وعُرض «يا إسكندر» بحرك عجائب» الذي أخرجه اللبناني يعقوب الشداوي (١٩٣٤-) عام ١٩٩٥ وأدخل فيه رقصات الباليه، وعُرض «غزير الليل» الذي قدّمه المصري حسن الجريتلي (١٩٤٨-) وأدخل فيه الموّال الشعبي والموسيقى والرّقصات الصعيدية.

انظر: الموسيقى والمسرح، الرسم والمسرح، المسرح الفئاني.

■ مسرح الصمت Theatre of silence Théâtre du silence

تسمية أطلقت بالأساس على بعض مسرحيات المؤلف البلجيكي مورييس ماترلنك M. Maeterlinck (١٨٦٣-١٩٤٩). ثم صار مسرح الصمت توجّها مسرحياً تزامن مع ظهور الطليعية، وارتبط بالرمزية*. وقد أطلق اسم مسرح ما لا يُقال Théâtre de l'inexprimé على بعض تجليات مسرح الصمت في فترة ما بعد الحرب العالمية الأولى في فرنسا حيث تحول إلى ما يشبه المدرسة جمعت كتاباً يُنادون بمسرح غير تقليدي وآخرون ينتمون إلى المسرح الرمزي.

تلخص الفكرة الأساسية لمسرح الصمت في إفراح المجال مسرحياً لما لا يمكن التعبير عنه بالكلام من خلال استخدام الصمت* استخداماً دلّالياً بحيث لا يكون المعنى في الجوار الظاهري وإنما في باطن النص. كما أنّ التمثل القصيرة في النص تبدو شائعة من خلال الصمت الذي يتخللها والذي يمكن أن يكون أساس الموقف الدرامي.

وما لا يُقال في هذا المسرح يُشكّل عُقْم ومكنونات الشخصيات ويُعادل في الأهمية الجوار المملووظ، وهذا ما يدفع المُتفرّج

إلى المسرح، وللتوصل إلى تحقيق النشوة أو الوجد *Transe* (انظر احتفالي/ تلقسي - مسرح). يُعدّ المُخرج الفرنسي جان لوي بارو J.L. Barrault (١٩١٠-١٩٩٣) أوّل من استخدم هذا مفهوم المسرح الشامل على المُستوى الإخراجي، إذ اعتبر أنّ الديكور والأكسسوار* والموسيقى ليست إطاراً للعرض وإنما من صلب مُكوّناته.

كذلك فإنّ المسرحي الألماني برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) استخدم في مسرحه نُظماً فنيّة مُعدّلة واعتبرها كلّها من العناصر الدلّالية في المسرح.

أما المُخرج الألماني بيكاتور الذي عوّل مع غروبيوس فقد أطلق مُصطلح مسرح التُمثلية على المسرح الملحمي* بمَنظور إيديولوجي وجَمالي. وقد قصد هذا التغير في التسمية لتمييز مفهومه عن المفهوم القاعري.

في العالم العربي كان المسرح في بداياته نوعاً من المسرح الشامل لأنه جَمع بين الفناء والموسيقى والنص المسرحي، وهذا ما استمرّ لاحقاً في تقاليد المسرح الفئاني*، في حين أخذ المسرح الدرامي نفس توجّه المسرح الغربي نحو إعطاء الأولوية للنص والكلمة.

في المسرح العربي المُعاصر، هناك توجّه واضح لإدخال الرقص والفناء المُتملّين من الموروث الشعبي أو من الفنون العالمية في العرض المسرحي، وتوظيفها بشكل درامي. ومن الأمثلة على ذلك عرض «معركة وادي المخازن أو الملوك الثلاثة» الذي قلّمه المسرحي المغربي الطيب صديقي (١٩٣٧-) في عام ١٩٦٤ في ملعب الفتح في مدينة الرّباط وأدخل فيه مُشاهد رقصات شعبية كثيرة عربية وبربرية على الخيول والجمال أكتفا فِرَق شعبية أصيلة،

كوسيلة تعبير قائمة بحد ذاتها ولها استقلاليتها الكاملة. فقد أعطى لثمنصر الديكور القادر على التحول معنى درامياً من خلال تقطيعه للفضل الدرامي* إلى أربع مراحل تقوم الشخصيات في كل منها بصعود وهبوط الدّرج بأشكال مختلفة. ومجموعة المراحل تُشكّل سيناريو* الحكاية* في هذا العرض.

في يومنا هذا لا يزال لهذا التوجه امتدادات منها على سبيل المثال أعمال المسرحي الأمريكي روبرت ويلسون R. Wilson (١٩٤٤-) التي يُمكن تصنيفها على أنها من مسرح الصمت أو مسرح الصورة، ونذكر منها عرض نظرة الأصم* (١٩٧١) ورسالة إلى الملكة فيكتوريا* (١٩٧٤) اللذين قدّهما من خلال عمله مع الثّقم والبكم، وأراد فيهما تخطي الكلام في المسرح واستخدام مُفردات الصورة وتعاقب الصمت والشرّاح.

انظر: المسرح التّجميعي، الصمت في المسرح، الرمزية.

■ مَسْرَحُ القَرَائِصِ Puppet theatre

Théâtre de marionnettes

انظر: الدُمى (عروض-).

■ مَسْرَحُ المِصَابَاتِ Guerrilla theatre

Théâtre de Guerrilla

كلمة Guerrilla إسبانية تدلّ على أسلوب قتالي عُرف باسم المِصَابَاتِ يقوم على تشكيل مجموعات قتالية مُتفرّقة تُخلف عن الجيش النظامي. أما تسمية مسرح المِصَابَاتِ فقد ابتدعها المُثّل الأمريكي بيتر بيرغ P. Berg واستخدمها للتعبير عن أسلوب مسرحي مُستوحى من أسلوب حرب المِصَابَاتِ يقوم على مبدأ

لاستكمال النصّ وملء الفراغات الموجودة فيه وإيجاد المعاني المفقودة.

من النصوص الهامة حول مسرح الصمت الدّراسة النظرية التي كتبها ماترلنك بعنوان «المأسويّ اليوم» (١٨٩٤)، والمسرحية التي كتبها باسم «العميان» (١٨٩٠). كذلك فإنّ الكاتب الفرنسي جان جاك برنار J.J. Bernard (١٨٨٨-١٩٧٣) ألف ضمن هذا التوجه مسرحية «مارتين» (١٩٣٣) التي أخرجها الفرنسي غاستون باتي G. Baty (١٨٨٥-١٩٥٢) ومسرحية «ربيع الآخرين» (١٩٣٤) التي أخرجها الفرنسي أورليان لونييه يو A. Lugé-Poe (١٨٦٩-١٩٤٠).

على الرغم من أنّ مسرح الروسي أنطون تشيخوف A. Tchekhov (١٨٦٠-١٩٠٤) لا يُصنّف ضمن مسرح الصمت، إلّا أنّ الصمت فيه يأخذ نفس المنحى الدلاليّ.

على مُستوى العرض، لاقى هذا التوجه أصداً له في المنحى التجريبيّ الذي أخذه الإخراج* المسرحي في بداية القرن العشرين. فقد وجد المُخرج الإنجليزي غوردون كريغ G. Craig (١٨٧٢-١٩٦٦) في هذا النوع من المسرح ما يتّلام مع نظريته الدراماتوجية القائمة على تشكيلات بصرية وحركية تُعبّر عن المعنى دون اللجوء إلى الكلام. وقد تصوّر كريغ في رؤيته الإخراجية وفي بحثه عن شكل فنيّ يَسْتَلْ تماماً عن الأدب أنّه يستطيع تجاوز النصّ والانتقال إلى العرض المُشهديّ البحث من خلال عروض أطلق عليها اسم دراما الصمت *Le drame du silence*.

لم يكن كريغ يُريد حذف الكلام تماماً وإنّما إعطاء الأولوية للعناصر الأخرى البصرية المُكوّنة للعرض. وقد تجلّى ذلك في مسرحية «الدّرج» (١٩٠٥)، وهي تجربة استخدم فيها الديكور*

بعضها منها المسرح الوثائقي التسجيلي*
والهابسنغ* والمسرح التحريضي*
والبيكودراما*. وقد اعتمدنا الطبيب النفسي
الهناري جان لوي مورينو J.L. Moreno في
علاج بعض الحالات المرضية. إذ ترك لمرضاه
أن يستحضروا واقعة معينة وأن يطرحوها بشكل
عفوي مما يساعده على اكتشاف مواطن الخلل
النفسية.
انظر: البيكودراما.

■ مسرح الغضب Theatre of angry young men

Le Théâtre de la Colère

تسمية مأخوذة من مسرحية «أنظر خلفك في
غضب» التي ألهاها الكاتب والممثل الإنجليزي
جون أوسبورن J. Osborn (١٩٣٩-١٩٩٤) عام
١٩٥٦، وكانت تمثل احتجاجاً على الظروف
السيئة التي خلفتها الحرب المدمرة وخاصة في
أوساط الطبقة الكادحة.

يعد مسرح الغضب جزءاً من حركة الشباب
الغاضب التي ظهرت في إنكلترا بعد انتهاء
الحرب العالمية الثانية. وقد صارت تياراً يحاول
التجديد على مستوى الشكل، لكنه يقترب من
التيار الواقعي في المضمون. فهو يعالج مواضيع
من صلب الواقع الاجتماعي، ويقدم شخصيات
هامشية تعتبر وثالاً على مفهوم الكينزل
héros (انظر البطل). وقد استند مسرح أوزبورن
على تقنيات التفرغ* بشكل كبير مثل استخدام
الأغاني واللجوء إلى المحاكاة التهكمية*.

تعتبر هذه الحركة منعطفًا هاماً في المسرح
البريطاني لأنها كانت فاتحة للتجديد والتجريب*
بعد فترة طويلة من الركود دامت من القرن
السابع عشر وحتى العشرين. وقد كان لها

انتشار مجموعات متفرقة من الممثلين بين
الناس، وتقديم مشاهد سريعة وخاطفة في أماكن
غير متوقعة تخرج عن نطاق العمارة* المسرحية
التقليدية. وقد كان الهدف من هذه العروض
تحريض المتفرجين على مناقشة الموضوع
المطروح في المشهد، والذي يتعلق غالباً
بالأحداث الساخنة.

يقترب أسلوب مسرح العصابات من مسرح
الجريدة الحية* ومن المسرح التحريضي* ومن
مسرح المضطهد*. كما أنه يجد أبعاده ضمن
توجهات سادت في المسرح الأمريكي في
الستينات هذفت لإثارة التساؤلات لدى المتفرج*
واقحامه في علاقة مختلفة عن علاقة الفرجة
التقليدية مثل الهابسنغ*، أو قامت على ما هو آتي
وعرضي لا يتكرر وبأخذ في كل عرض طابعاً
مختلفاً مثل الحدث Events.
انظر: مسرح المضطهد.

■ المسرح العفوي Spontanest theatre Théâtre spontané

تسمية لصيغة مسرحية تقوم على استحضار
حادثة أو واقعة وتقديمها بشكل درامي دون
تحضير مسبق ونوع من الارتجال*. أي إن
الأساس فيه هو العفوية الخلاقة التي تتولد خلال
العرض وتجعل منه حدثاً عرضياً لا يتكرر وحالة
آنية.

من هذا المنطلق يعتبر المسرح العفوي صيغة
معاكسة للمسرح التقليدي الذي يقوم على
التحضير المسبق وعلى إعادة عرض شيء ما
Re-présentation، وعلى الفصل العفوي بين
الحياة والمسرح، وبين الجمهور* والممثل*.

ظهرت صيغة هذا المسرح في بدايات القرن
وتطورت في اتجاهات متنوعة ومختلفة عن

به بالشكل التالي في خطبته التي افتتح بها مسرحية البخيل: «تنقسم هذه المراسم إلى مرتبتين/.../ أحدهما يُسمونها بـروزة، وتنقسم إلى كوميديا تُمُّ إلى دراما وإلى تراجيديا، ويُبرزونها بسيطًا بغير أشعار. وغير مُلحَّنة على الآلات والأوتار، وثانيهما تُسمى عندهم أوبرة وتنقسم نظير تلك إلى عبوسة ومُحزنة ومُزهرة، وهي التي في فلك الموسيقى مَقْمُرة/.../ إنَّ الثانية تكون أحب من الأولى عند قومي وعشيرتي...»

والواقع أنَّ فكرة تطعيم المسرح بالغناء والموسيقى ليتوافق مع ذوق الجمهور كانت موجودة أيضًا عند السوربي أبي خليل القباني (١٨٣٣-١٩٠٢)، وهذا ما يُفسَّر وجود الغناء في مسرحياته على شكل أشعار تُنشد، تُمُّ على شكل فواصل موسيقية وغنائية.

استمرَّ المسرح الغنائي العربي كتقليد لاقى إقبالًا إلى حدِّ إدخال التخت الشرقي والمطربين على المسرح، وهذا يُفسَّر تسمية جوق التي كانت تُطلق في تلك الفترة على الفرقة المسرحية العربية، وبقيت مُستخدمة حتى ما بين الحربين.

انظر: الموسيقى والمسرح.

Poor theatre

Théâtre Pauvre

تعبير استخدمه المسرحي البولوني جيرزي غروتوفسكي J. Grotowski (١٩٣٣-) ليُصِف به أسلوب عمله القائم على الاقتصاد في الوسائل المسرحية بحيث يُصبح عمل المُمثل هو الأساس. وقد حاول غروتوفسكي تحقيق ذلك عمليًا في المُختبر المسرحي الذي أسسه في البداية في عام ١٩٥٩ في مدينة أوبول Opole ثم

تأثيرها على كُتّاب أمثال آرنولد فيسكير A. Wesker (١٩٣٢-) وجون آردن J. Arden (١٩٣٠-) وهارولد بيتر H. Pinter (١٩٣٠-).

Lyrical theatre

■ المسرح الغنائي

Théâtre lyrique

تسمية عامة تُشكّل إطارًا لكل الأنواع والأشكال المسرحية التي تدخل عليها الموسيقى والغناء. يُطلق على هذا المسرح عادة المسرح الغنائي، وهي التسمية الأكثر شيوعًا في العالم العربي.

ومفهوم المسرح الغنائي بهذا المعنى له علاقة بالغناء والإنشاد، ولا يرتبط بصفة الغنائية Lyrisme التي تُستخدم لوصف نوع من الشعر الوجداني.

تندرج في إطار المسرح الغنائي أنواع عديدة مثل الأوبرا والأوبريت والأوبريت المُضحكة والأوبرا التهرجية والكوميديا الموسيقية والفودفيل والثارنويللا، وبعض الأشكال الاستعراضية مثل الميزيك هول والكاباريه والريفيو وعُرض المنوعات. كذلك تُعتبر أغلب أنواع المسرح الشرقي التقليدي من أشكال المسرح الغنائي لأنَّ الغناء والموسيقى يُشكّلان عناصر أساسية فيها. وتسمية أوبرا بكين المُستخدمة في الصين لا تدلُّ على الأوبرا بالمعنى الغربي وإنما على وجود عنصر الموسيقى والغناء، وهذا ما يُميّزها عن المسرح الكلامي الذي دخل إلى الصين في وقت مُتأخّر.

في العالم العربي حيث دخل المسرح في الجزء الثاني من القرن التاسع عشر، أفرد الرّواد للمسرح الغنائي مكانة كبيرة. ومن المُلفت للنظر أنَّ مارون النقاش (١٨١٧-١٨٥٥) الذي أدخل تقاليد المسرح الغربي على العالم العربي عرّف

والموسيقى* والرَّيُّ المسرحي* والماكياج* والقيّاع* بحيث لا يبقى سوى عُصَيرين أساسيين لا يُمكن الاستغناء عنهما هما المُمَثِّل* والمُتَفَرِّج*. وحتى هذين العنصرين يمكن الاقتصاد بهما بحيث لا يبقى سوى مُثَل واحد يُقابله مُتَفَرِّج واحد، وهذا كافٍ لِيَكُونَ هنالك مسرح. ذلك أنَّ المُهمَّ بالنسبة لغروتوفسكي هو تعميق علاقة التواصل الروحي التي تنشأ بينهما والتي تأخذ طابع الاتفاق الضمني.

من هذا المنطلق، أعاد غروتوفسكي النظر بهدف المسرح ككل، تمامًا كما فعل المسرحي أنطونان آرتو A. Artaud (١٨٩٦-١٩٤٨) في مسرح القسوة*. وقد طالب غروتوفسكي بالطابع الاحتفالي في العُرْض، بحيث يغطّي هذا الطابع على الرغبة في المُحاكاة* وتصوير الواقع. فالعُرْض عنده لا يسعى إلى إيصال مضمون مُنطقي قَدَر سُمَيَّه إلى إيصال شحنة انفعالية. وحتى لو غلب طابع الأسلية* على العُرْض، فإنَّ غايته الأساسية تبقى خلق حالة انفعالية. ذلك أنَّ غروتوفسكي أراد خلق مسرح حيوي يتعامل مع المُتَفَرِّج والمُمَثِّل كشئانٍ مُترابطين.

من جهة أخرى أراد غروتوفسكي أن يتفادى الوقوع في المآزق الذي وصل إليه آرتو فيما يخص مفهومي العنف والتضحية، وقعا ليهما في التأثير على جمهور* واسع هو جمهور المسارح التقليدية. لذا دعا إلى الحميمية التي تتحقق في مسرح مُغلَق وصغير (انظر مسرح الحُجرة، المسرح الحميمي). كذلك ركَّز غروتوفسكي على اختيار مُتَفَرِّج معني ومُهمَّ بدلاً من المُتَفَرِّج العادي، وسعى إلى تحقيق المشاركة الإيجابية بين العُرْض والمُتَفَرِّج، بحيث لا يكتفي المُتَفَرِّج بقبول عملية الكشف والتوضيح التي يقدّمها المُمَثِّل له، وإنما يَبْنِي هذه العملية ويشارك بهما

في عام ١٩٦٥ في مدينة فروكلاف Wroclaw في بولونيا. وقد تحوّل هذا المُخْتَبَر في ١٩٦٩ إلى مركز أبحاث حول أداء المُمَثِّل. وقد صاغ غروتوفسكي أسلوبه هذا بشكل نظري في كتابه «المسرح الفقير» (١٩٦٨).

استند غروتوفسكي في مُخْتَبَره على ربرتوار مُتنوع من كلاسيكيات المسرح البولوني والعالمي، واستضاف مُمثّلين من أنحاء العالم لأنَّ هذا المُخْتَبَر كان ذا طابع تعليمي يرمي إلى إعداد المُمَثِّل، وطابع إخراجي يهدف إلى تقديم عروض. ثم لم يلبث المُخْتَبَر في الثمانينات أن تحوّل بأعضائه إلى جماعة مُغلقة على نفسها تعيش التجربة المسرحية كنوع من البحث الفلسفي الصوفي. جدير بالذكر أنَّ ذلك تَرافَق باهتمام غروتوفسكي بكل أشكال الفُرْجة* وبالأشكال والظواهر شبه المسرحية *Formes parathéâtrales* في الحضارات المختلفة.

من أهم الأعمال التي انبثقت عن هذا المُخْتَبَر مسرحية «القِصَّة الأساسية» للدكتور فاست* (١٩٦٣) المأخوذة عن مسرحية للإنجليزي كريستوفر مارلو C. Marlow (١٥٦٤-١٥٩٣) ومسرحية «الأمير كونستان» (١٩٦٥) المأخوذة عن مسرحية للإسباني كالديرون Calderon (١٦٠٠-١٦٨١).

انطلق غروتوفسكي في الأسس من رفض المسرح الذي يتطلّب تكاليف كبيرة، لأنَّ هذا المسرح وصل برأيه إلى طريق مسدود. ذلك أنّه، ولعدم قُدْرته على ابتداء تقنياته الخاصة، اضطرّ للاستعانة بيشنيات غنيّة لكنّها غريبة عنه، باستخدام العروض السينمائية في المسرح مثلاً. يُطلق غروتوفسكي في تحديد ماهية المسرح الفقير من حذف كل ما يُمكن الاستغناء عنه في المسرح كالنصّ والديكور* والإضاءة*

غياب أي عنصر خارجي أو أي مركب يُساعد الممثل في أدائه.

المخرج الدليل:

عَدَل غروتوفسكي في آلية الإنتاج المسرحي. فقد دعا إلى إعطاء الفرصة للممثل بأن يختار دوره بدلاً من أن يَتم اختياره حسب مقتضيات الدور. من هذا المطلق يُدخل تعديل هاماً على دور المخرج* في العملية المسرحية إذ يُصبح، بالإضافة إلى كونه المراقب والمُفرج الأول لعمل الممثل، نوعاً من المُشرف الدليل الذي يَقوم الممثل ويُساعده على تحقيق مراحل دخوله في ذاته. كما أنه يُساعده على اكتشاف هذه الذات من خلال تأمين جوٍّ من الراحة النفسية الضرورية لتحقيق هذه المهمة الصعبة.

لا بُدَّ من الإشارة هنا إلى أنَّ النتيجة الملموسة التي تَوَصَّل إليها غروتوفسكي في مُختبره لم تكن مُطابقة للنظرية التي طرحها. فهو لم يُلغ عملياً دور المخرج المُسيطر، ولم يُلغ الرؤية الإخراجية التي تُحيط بكلِّ ظروف العمل بشكل مُسبق وتُحدده وترسمه، وهذا ما تَجَلَّى في عروضه التي نالت شهرة كبيرة، والتي أبرزت أهمية دور المخرج إلى جانب الممثل في رسم كلِّ منار العرض.

تأثيرات غروتوفسكي:

لا يُمكن إغفال تأثير نظرية غروتوفسكي على المسرح الغربي، إذ لاقت فكرة المسرح الفقير نجاحاً كبيراً وشكَّلت أثراً هاماً في المسرح المعاصر طبع بعض أعمال المخرج الإنجليزي بيتر بروك P. Brook (١٩٢٥-) في تعامله مع سينوغرافيا* العرض، وفي كتاباته النظرية مثل كتاب «الفضاء الفارغ» الذي ظهر عام ١٩٦٨.

من خلال التدريبات أو أثناء العرض. هذه العلاقة تُحقِّق نوعاً من الاحتكاك المُباشر والجسدي بين الممثل والمُفرج وتُدفع المُفرج لأن يتفاعل مع أداء الممثل والتجهد الذي يبذله فيه، وأن يَمسَّ الطاقة النابعة عن حضور الممثل Presence وأدائه بنوع من العدوى التي تستثير وتدفعه لاكتشاف ذاته أيضاً.

الممثل القديس:

اعتبر غروتوفسكي الممثل قديساً يبحث عن عناصر أدائه في داخله، وهذا ما يُوصله لأن يكتشف ذاته وينقل تجربته وإحساسه للمُفرج. وموقف غروتوفسكي من عملية البحث في الذات يقترب من أسلوب المخرج الروسي كونستانتين ستانيسلافسكي C. Stanislavski (١٨٦٣-١٩٣٨) في إعداد الدور. لكنّه لا يلتقي معه إلّا في مرحلة واحدة من مراحل الأداء لأنه يرفض كلَّ طابع بيسيولوجي في أداء الممثل. (انظر الأداء، إعداد الممثل)

رفض غروتوفسكي المفهوم الغربي للشخصية* المسرحية لأنها تُوقع الممثل في فخ التشخيص والتقليد. ورفض كذلك شكل الأداء القائم على محاكاة الممثل للشخصية وتصميمها من خلال استخدام الرزي المسرحي والماكياج وغيره، وأراد له أن يتوجه مباشرة إلى المُفرج من غير وسيط. لذلك طالب أن يكون الممثل وحده على خشبة عارياً من كل زينة بحيث يقوم أداءه على تحقيق الانسجام والتوازن بين العناصر المكونة كالصوت والحركة*. رغم ذلك فإن غروتوفسكي حافظ على مفهوم الدور المسرحي كشكل بنيوي وكإطار، شرط ألا يشكّل عائقاً أمام الطابع الاحتفالي للعرض. ذلك أنه كان يَعي صعوبة

الاحتفالية.

من هذا المنظور رفض آرتو المسرح الغربي القائم على المحاكاة* وطالب بتحقيق نوع من السحر والذويان بين الممثل* والمُضْرَج* من خلال إزالة الحواجز بين المَعاش والخيالي مُستوحياً ذلك من الطابع الطقسي للمسرح اليوناني القديم والمسرح الشرقي* التقليدي ومن طقوس شعوب المكسيك.

لم تولد نظرية آرتو من فراغ إذ يمكن ربط آرائه بتوجهات المسرح الرمزي من جهة وبالحركة السورالية التي انتمى إليها في العشرينات من جهة أخرى. كما يمكن أن نجد ما يُشبه هذه الأفكار في طروحات الفيلسوف الألماني فريدريك نيتشه F. Nietzsche (١٨٤٤-١٩٠٠)، وفي توجهات المخرج السويسري أدولف آيا A. Appia (١٨٦٢-١٩٣٨) والمخرج الإنجليزي غوردون كرايغ G. Craig (١٨٧٣-١٩٦٦) اللذين طالبا بإعادة طابع القدسية إلى المسرح وينسف المحاكاة وحذف النص.

ملاعب مسرح القسوة:

في محاضرة ألقاها حول المسرح والطاعون (١٩٣٣) استند آرتو في شرح فكرته عن صيغة المسرح الذي يدعو إليه إلى ما حصل أثناء الوباء الذي اجتاحت مدينة مرسيليا في فرنسا عام ١٧٣٠ وأذى إلى نصف النّظام والمُجتمع والجسد فكان نوعاً من التطهير، بمعنى أنّ الطاعون الذي نسب كلّ بُنية المعاصي شكلَ مُحطّة لخلق شيء جديد. وبناء على هذه المُقارَنة حدّد آرتو وظيفة المسرح الذي يدعو إليه وشكله:

١/ النص:

حاول آرتو أن يُقلّل من أهميّة الكلمة في المسرح بحيث يقتصر دورها على أن تكون رمزاً

كما أثّرت أفكار غروتوفسكي على فرقة الليغنج Living Theatre الأمريكية التي اعتمدت أسلوبه بتجنّب جماليّ دون أن تُحقّق مسرحاً فقيراً تماماً بالمعنى الذي طرحه.

في العالم العربيّ كان لمفهوم غروتوفسكي عن المسرح تأثيره على التوجّه الذي ظهر اعتباراً من السّتينات ونادى بالعودة بالمسرح إلى الاحتفالية التي تكمن في جوهره (انظر: احتفاليّ/ طقسيّ (مسرح-). كما كان له تأثيره في طرح مفهوم المسرح كمُحتَرَف* أو كمُختَر، وهذا ما يتجلى في توجّه المخرج اللبناني منير أبو ديس الذي أسّس «فرقة المسرح الحديث» في لبنان، وعلّق فيها منهجاً تدريجياً استوحاه من غروتوفسكي، وفي أعمال المخرج اللبناني جوزيف بو نصّار الذي قرّس في مُختبَر غروتوفسكي.

انظر: التجريب والمسرح، (احتفاليّ/ طقسيّ (مسرح-)، إعداد المُمثّل.

■ مسرح القسوة Theatre of cruelty

Théâtre de la cruauté

ويُطلق عليه أيضاً بالعربيّة اسم مسرح المُف.

ومسرح القسوة تعبير ابتدعه المسرحي الفرنسي أنطوان آرتو A. Artaud (١٨٩٦-١٩٤٨) وصاغه بشكل نظريّ في كتابه «المسرح وقرينه» (١٩٣٨)، وفي بيانات ومُحاضرات كتبها وألقاها ما بين ١٩٣١ و١٩٣٣ ثم نُشرت في أعماله الكاملة..

طرح آرتو مفهوم مسرح القسوة وأعطاه بُعداً فلسفياً في محاولة لإعادة صيغة القدسية إلى المسرح الغربيّ الذي وصل برأيه إلى طريق مسدود حين ابتعد عن أصوله وأهله

وَأَنَّ المِسرَحَ هو فَنُّ الهُنا/الآن الذي يَسْتَقِلُّ عن
كُلِّ ما هو خارجُ مِيساحه ولا يرجع إلَّا لِنَفْسِهِ، ولا
يَجِبُ أن يَسْتَعِدَّ إلى عِلاقة إِبْهامية بالواقع، ولا
أن يُرجع إلى زمن آخر لآثَة احتفال طَقْسيّ.

ولأَنَّ المِسرَحَ تَجْريّة حياتيّة لا تقوم على
التكرار بالنسبة لآرْتو، فقد ألقى التّدرّيات
المُستَبَقّة على العَرَضِ المِسرَحِيّ.

٤/ المكان*

انطلاقاً من أَنَّ المِسرَحَ الذي يُنادي به آرْتو
هو مسرح احتفالي/طَقْسيّ* فَإِنَّ المكان* الذي
يَدور به العَرَضُ هو شيء أشبه بالمِنبَح يقوم
شكله السِّينوغرافي على تَخْلُق حالة تواصل* مع
المُتفرِّج بحيث يَصِله إشعاع المُثَلَّ أينما وُجد.

ولهذا لا تُوجَد خشبة* وصالة في نظريّة آرْتو،
وإنّما فضاء* مُحدّد هو فضاء العَرَضِ (انظر
المكان المِسرَحِيّ)

٥/ العَرَضُ المِسرَحِيّ:

يقوم العَرَضُ المِسرَحِيّ لَدَى آرْتو على
استعمال الدُّمى والدُّمى العَمَلقة التي تُشبه
النَّصَم أو الطُّوطم البِدائي والطَّقْسيّ. كما أنّه
يحتوي على رقص وغناء وموسيقى وإيماء*.

والعَرَضُ المِسرَحِيّ لَدَى آرْتو مُنظَّم بشكل
دقيق لا يَحتمل الارتجال* لأنّه مسرح دينيّ*
لكلِّ فعل فيه هدف طَقْسيّ، وهذا ما وَصَّحه آرْتو
في نصّه حول مسرح جزيرة بالي (١٩٣١).

الفنّوّة والنشوة:

الفنّوّة عند آرْتو هي وسيلة لانتزاع المِسرَح
من نطاق المُحاكاة التي اعتبَرها آرْتو شيئاً بالياً،
ودفعه باتجاه الخلود القصوى، أي التضحية.

والمرح بالنسبة له يُؤدّي إلى تحوّل وتطوّر
المُتفرِّج كما المُؤمن الذي يُشارك في طقوس
التضحية التي تَقْرُضها أيّة ديانة، وهذا ما يَعتَبِره

أو فكرة ممّا يَجعل من النصّ مُجرّد نقطة
انطلاق، لأنّ النصّ يَترجّمه إلى وعي
المُتفرِّج وذِيعه ويُهمل لاوعيه. من هذا المُنتَظَق
تحوّل النصّ لَدَى آرْتو إلى نوع من الصّراخ
وتلاوة التعاويذ السّحرية، كما تحوّلَت الكلمات
إلى ما يُشبه التمتّعة في الأحلام.

٢/ المُثَلَّ*

اعتبَر آرْتو جسد المُثَلَّ عِماد العمل
المِسرَحِيّ لأنّ لياقة المُثَلَّ الجسديّة يَراهي هي
التي تؤثر على أحاسيس المُتفرِّج وتَخْلُق حالة
النشوة أو الوجد *Transe* لديه من خيال العدوى
التي تُصيبه من المُثَلَّ. وبذلك اعتبَر المُثَلَّ مثل
الوسيط *Medium* في الطقوس السّحرية.

من جهة أخرى اعتبَر آرْتو المُثَلَّ قَرين
المُصاب بالطاعون. لكنّ آرْتو يَين أنّ في حين
يترك المُصاب بالطاعون القوى المَكبوتة في
داخله تَفسّج وتُخرِج بنوع من الانعتاق المُحرّر
الذي لا يُمكن السيطرة عليه، فَإِنَّ المُثَلَّ يجب
أن يَظَلَّ مَسيطرًا على الغُف الذي بداخله من
خِلال وعيه للنقاط الحسّاسة بجسده وسيطرته
عليها ممّا يَجعله يُشعّ ويؤثّر على المُتفرِّج،
فَيَكون بذلك المُضْحِي والضحية بنفس الوقت،
ويُضمن نفس الإطار الطَّقْسيّ.

في سبيل ذلك أعطى آرْتو تعليمات مُحدّدة
لعمل المُثَلَّ على جسده وتَنفّسه وصوته إذ إنّ
يجب أن يَعرَف كيف يُسيطر عليها ليَخرج الغَين
الموجود في داخله ويَبعث الحياة فيه بحيث يُؤثّر
على أحاسيس المُتفرِّج قبل فكره.

٣/ المُؤمّن*

كما يَتنى الإحساس بالمؤمّن بالنسبة للمُصاب
بالطاعون الذي يَعيش خَلْفَ الحاضِر المُغلّقة ولا
يَهتَمُّ بالمُستقبَل، فَإِنَّ الحالة المِسرَحِيّة يُمكن أن
تَكون حالة خاصّة من الإحساس بالزمن، خاصّة

آرتو «العلاج المؤلم».

والنشوة بالنسبة لآرتو هي هدف القرض الذي يرمي إلى إدخال المُعْرَج في حالة استغراق ثم وعشة تجعله يتقيد يقاط الارتكاز التي تحمي، ويدخل في دوامة القسوة السحرية التي هي نوع من الهلوسة والدوخة تُفقد هويته فتعطيه قدرة بحرية مُحَرَّرة. والتطهير الذي يحصل في هذه الحالة هو التطهير بالمعنى الطِّبِّي للكلمة.

تأثيرات آرتو:

لم تتلَّ آراءه في زمنه أيَّ نجاح، وظلَّ المنظور الذي طرحه للمسرح رغم تكامله صعب التحقيق على الصعيد العملي. وقد رأى آرتو في عرض «حول أم» الذي قلَّمه المُخرج الفرنسي جان لوي بارو (Barrault ١٩١٠-١٩٩٣) عن نصِّ للأميركي ريتشارد فولكنر R. Faulkner تجسيداً لما يُمكن أن يكون عليه مسرح القسوة. وفي حين أعلت نظريته تماماً في بلده فرنسا، فإنَّ المسرح الأمريكي الطليعي والمسرح البولوني اعتنقاها وأتسا عليها كلَّ الاتجاهات المسرحية التي غيّرت من هدف المسرح وفجّرت شكله التقليديّ من خلال إعطاء الأولوية للجسد وللحركة على حساب النص.

أهمّ من تأثر بآرتو على صعيد الإخراج البولونيين جيرزي غروتوفسكي J. Grotowski (١٩٣٣-) وتادوتز كانتور T. Kantor (١٩١٥-١٩٨٩) والإنجليزي بيتر بروك P. Brook (١٩٣٥-)، وفرقة الليفنغ Living Theatre وفرقة بريد أند بايت Bread and Puppet في أمريكا. كذلك نرى تأثيرات آرتو في أعمال المُخرج الأمريكي روبرت ويلسون R. Wilson (١٩٤٤-) الذي اهتم بعالم الأحلام والنفس الكلمة لإبراز الحركة، وفي كتابات الفرنسي جان جينيه

J. Genet (١٩١٠-١٩٨٦) والروماني يوجين يونيسكو E. Ionesco (١٩١٣-).

يُعتبر مسرح آرتو الاتجاه المعاكس للمسرح السياسي* وللمسرح المُلتزم *Théâtre engagé*، ومع ذلك فإنَّ من تأثروا بأفكاره استطاعوا أن يستخدموا التقنيات التي نأدي بها من أجل تحقيق صيغة غرّوض لصيقة بالحدث السياسي ومُلتزمة بقضايا إنسانية (فرقة الليفنغ). كذلك فإنَّ مفهوم القسوة أثر على كتابات المسرحي الإسباني فرناندو أربال F. Arrabal (١٩٣٣-) الذي دعا إلى ما أسماه مسرح الذعر *Théâtre de la panique* اعتباراً من الستينات وكتبت عدة مسرحيات في هذا الاتجاه مثل «برج بابل» (١٩٧٦) و«المهندس وإمبراطور آشور» (١٩٦٦). انظر: التطهير، احتفالي/ طقسيّ (مسرح -)، المسرح الفقير.

■ المسرح المدرسيّ School Drama

Théâtre à l'école

نوع من النشاط المسرحيّ يتمّ في إطار المدرسة ويُشكّل جزءاً من العملية التربوية. يُمكن أن يقتصر هذا النشاط على تقديم العروض المسرحية، كما يُمكن أن يكون أكثر تكاملاً فيشمل وضع تصوّر لمشروع ما وكتابة نصّ وتحضير عرض وتقديمه بإشراف مُنشط دراميّ (انظر التشييط المسرحي).

في يومنا هذا يُعتبر المسرح المدرسيّ من أهمّ أنواع مسارح الأطفال*. وخصوصيته تكمن في أنّ الأطفال يساهمون في تحضيره ويُمثلون فيه. وبعد أن كان في الماضي مسرحاً له طابع تعليميّ ديني لا يأخذ بعين الاعتبار خصوصية العمل مع الأطفال والتوجّه إليهم، صار اليوم مجالاً للبحث والتجريب* يربط بمفهوم التشييط

المسرحي*، ووسيلة لتحريض الإبداع لدى الأطفال والياقين. وقد تراقق ذلك مع اهتمام المؤسسات الرسمية به، وتوجُّهها لإدخال المسرح في مناهج التعليم.

وللمسرح المدرسي هدف تربوي ترفيهي، كما أنه يساهم في خلق الاهتمام بعالم المسرح لدى اليافعين، وبشكل خطوة تُستكمل في المسرح الجامعي* ومسرح الهواة*.

أصول المسرح المدرسي في عروض المدارس التي كانت جزءاً من الأديرة في القرون الوسطى حيث كان الطلاب يُقدِّمون عروضاً مسرحية باللاتينية. وبذلك حققت المدارس حلقة الربط الأساسية بين المسرح القديم (الروماني) ومسرح عصر النهضة. كذلك كانت تُقدِّم في المدارس أنواع أخرى من العروض ذات طابع نقدي ووجداني في بعض الأعياد مثل عيد القديس نيقولا راعي الطُّبَّة في فرنسا.

لجِب الآباء اليسوعيون دوراً هاماً في نشر المسرح في العالم بأكمله اعتباراً من القرن السادس عشر، وذلك في نطاق المدارس التي افتتحوها بهدف تبشيري وهو نشر الكاثوليكية. لذلك يُمكن الحديث عن المسرح اليسوعي *Théâtre Jésuite* كظاهرة مُتكاملة.

بدأ اليسوعيون بتقديم مسرحيات ذات طابع ديني باللغة اللاتينية بالإضافة إلى بعض الكوميديات والتراجيديات، وعلى الأخص التراجيديات ذات الطابع الديني. بعد ذلك درجت عادة تقديم النصوص باللغات المحليّة.

ساهم اليسوعيون كذلك في التأليف المسرحي، وتُعتبر المسرحيات الدموية العنيفة التي كتبها الأب اليسوعي الفرنسي شارل پوريه Ch. Poree (١٦٧٥-١٧٤١) من الأعمال التي لُيبت دوراً هاماً في نشر التراجيديات العنيفة والمؤثرة. وقد

ظَلَّت عروض البوعيين تُقدِّم في المدارس والكُلِّيَّات في فرنسا حتى تاريخ مُنعهم من التبشير في عام ١٧٦٢.

كان الاهتمام في المسرح اليسوعي ينصب على تقنية الإلقاء* المُستمدّة من الخطابة، وهو ما يُعرَف باسم التنميم *Déclamation*، وعلى تحريض مهارة الجفط لدى الطلاب. لذلك كان النصّ يشغل الحيز الأهمّ لديهم. لكن في ألمانيا حيث كان المسرح المدرسي أحد أشكال المُواجهة بين الإصلاح البروتستانتي والإصلاح المُضادّ الكاثوليكي، أخذ المسرح اليسوعي مَنحى مُغايراً للمسرح البروتستانتي الخالي من البهرجة، واهتمّ اليسوعيون بشكل خاصّ بالديكور* وبالطابع المُشهدي، وأدخلوا الباليه* والموسيقى على العروض.

نشر اليسوعيون المسرح في روسيا في عهد بطرس الأكبر في القرن السابع عشر، وفي أمريكا اللاتينية حيث أدخلوا الشكل المسرحي على تقاليد احتفالية دينية مثل الأوتوساكرمتال*، وفي الصين حيث كان لهذا المسرح دوره في إدخال تقاليد المسرح الكلامي غير المعروفة. في العالم العربي لجِب اليسوعيون وغيرهم من الإرساليّات التبشيرية نفس الدور في نشر المسرح عن طريق المدارس حيث كانت تُقدِّم الكلاسيكيّات الفرنسيّة والمسرحيّات الدنيّة باللغات الأجنبية أو بالعربيّة. ويُعتبر هذا المسرح المدرسي من أندم أشكال المسرح التي عُرُفت في المنطقة.

من المؤلفات الهامة التي تركها اليسوعيون في مجال المسرح المدرسي كتاباً عن التكتيّات المسرحية مُرقفاً بصوّر توضيحية نشره الأب اليسوعي فرانسيسكو لانغ عام ١٧٢٧ وسماه «بحث في الأفعال المسرحية».

المُبادَرة والإبداع لديه، ودَفَعه للكتابة والتعبير عن نفسه، وتنشيط خياله وتُدْرته على التواصل الحركي. من الأنشطة التي تدخل في نطاق المسرح المدرسي أيضًا صُنع الدُمى والأقنعة وعناصر الديكور وتحضير عروض لمسرح الدُمى*.

انظر: الأطفال (مُشرح-)، اللُعب والمسرح، التنشيط المسرحي، التعليمي (المُشرح-).

■ مَسْرَح المُضطَهَد Theatre of the oppressed Théâtre de l'opprimé

تسمية ابتدعها المسرحي البرازيلي أوغستو بوال A. Boal (١٩٣١-) وأطلقها على تجربته المسرحية في البيرو وفي بقية دول أمريكا اللاتينية في السبعينات. والأهمية الحقيقية لعمل بوال تكمن في العلاقة التي تُمكن من إنائها مع جمهور* مُحَدَد، وفي المُعاملجة النظرية التي قَدَّمها، وفي التمارين التي اقترحها لإعداد المُمثل*.

بدأ بوال عمله بالمُمارسة المسرحية الفعلية ضمن حملة مَحُو الأمية في البيرو في عام ١٩٧٣. وقد امتدَّ في تجربته إلى أساليب عمل مُختلفة طُبِّقت في أماكن مُتنوعة جغرافيًا وحَضاريًا (مَصحات عقلية، قُرَى فقيرة ومُدُن صناعية). وقد استخلص فيما بعد من هذه التجربة مفهومًا نظريًا مُكاملًا حول المسرح صاغه وعَرَضه في كتابه الذي يحمل اسم «مسرح المُضطَهَد» (١٩٧٥). بعد ذلك أصدر بوال كتابًا ثانيًا أسماء «ألعاب للمُتلين وغير المُتلين» عَرَض فيه التمارين التي تقوم بها فرقته، وكتابًا ثالثًا اسمه «قف»، إنه يحِرا استعرَض فيه تقنيات مسرح المُضطَهَد كما تمَّ تطبيقها.

وبشكل عامَّ كان المسرح المدرسي على درجة من الأهمية دَفَعَت بعض المُؤلفين المعروفين للكتابة له، ومنهم الفرنسي جان راسين J. Racine (١٦٣٩-١٦٩٩) الذي ألف مسرحيَّ «إستير» و«أثالي»، والفرنسي فولتير Voltaire (١٦٩٤-١٧٧٨) الذي كتب مسرحية «موت قيصر» التي قُدِّمت عام ١٧٣٢ في كُلِّية آركور اليسوعية قبل تقديمها في مسرح الكوميديّ فرانسيز.

في إنجلترا يُعَدُّ المسرح المدرسي تقليدًا هامًا بلغ أوجُه في فترات منع المسرح وقبل ظهور الصالات العامة. وتُعتبر تمثيلات وستمنستر Westminister Play التي تُقدَّم سنويًا باللاتينية في مدرسة وستمنستر منذ عام ١٥٦٠ وحتى يومنا هذا من أهمَّ عُرُوض المسرح المدرسي التقليدية.

استمرَّ تقليد المسرح المدرسي حتى يومنا هذا وأخذ بِمعناه العامَّ معنى مُختلفًا مع تزايد الاهتمام بالمسرح كوسيلة تربوية (انظر مسرح تعليمي) وكنشاط إبداعِي. لذلك فإنَّه كثير من البلاد ارتبط بالمُنظَّمات الثقافية والتربوية.

تطوَّرت وسائل المسرح المدرسي مع تطوُّر الاهتمام بِخصوصية الطفل وظهور دراسات نظرية حول التعبير الدرامي Expression dramatique عند الأطفال، ومع اللجوء إلى اللُّب المسرحي Jeu dramatique كوسيلة تربوية علاجية (انظر اللُّب والمسرح). وقد أدخل المسرح في مناهج التدريس بحيث يَسْتثير المعلومات المدرسية ويُطوِّرها، وأخذ شكل الإبداع الجماعي* والارتجال* بإشراف مُنشِط يَهْتَم بالعملية التحضيرية أكثر من النتيجة النهائية وتقديم العُرُض، وذلك لِما في هذه العملية من تنمية لَمَدَّارك الطُفل، ويُسَبِّر لَمَوابه، وتشجيع لِجسِّ

وتعديل مسار اللعبة حسب ردود الأفعال وحسب المستجذات، بالإضافة إلى القدرة على تغيير المعطيات للإفلات من الرقابة.

إلى جانب الجوكر هناك مجموعة من الممثلين يُسمون إلى قسمين ويشكلون جوتين متعارضتين. ويمكن أن يؤدي الممثل الواحد عدة أدوار بالإضافة إلى مشاركته في الجوقة، خاصة وأن الفرق لا تقسم دائماً عدداً كبيراً من الممثلين.

يمكن للمخرج أن يتدخل في مرحلة ما من سيرورة الواقعة فيناقشها ويقترح حلولاً مختلفة ممكنة ويحدد نهايتها. ويرأي بوال أن هذه المناقشة هي التي تخلق الوعي عنده. كما أن مشاركته بالعرض تؤدي إلى الانعقاد الذي يحوره على مستوى علاقته بالجماعة، وعلى المستوى الفردي (وبذلك يقترب العمل من مفهوم البسيكودراما).

اقترح بوال في كتابه الثاني أسكالا للعرض منها:

مسرح الجريدة *Théâtre Journal*: أي قراءة الأخبار والتعليق عليها من خلال وسائل العرض المسرحي.

المسرح الخفي *Théâtre invisible*: وهي مرحلة أكثر تطوراً من المرحلة السابقة وتهدف إلى تحقيق غاية معاكسة للتطهير في المسرح الأرسطاطلي، وهي تعرض المخرج على اتخاذ موقف. وتقوم هذه الصيغة على تدريب الممثلين على موضوع ما مأخوذ من الواقع ثم عرضه في أمكنة عامة أمام الناس دون الكشف بأن ما يقدم هو عمل مسرحي مُحضّر مسبقاً. هذا التقييد مستوحاة من مشاهدات بوال في أمريكا لكل أنماط التعبير التي أخذت طابعاً بيوياً في وقت ما كالأصصاف والموسيقى والمسرح، وكانت تدور

انطلق أوغستو بوال من فكرة أن كل النشاطات الإنسانية سياسية بشكل ما، وأن كل مسرح هو مسرح سياسي بالضرورة. كما اعتبر أن البعد السياسي في المسرح يرتبط بنوعية العلاقة التي يخلقها مع المخرج. فقد أعاد بوال النظر بالعلاقة بين الواقع والخيال، ودمج بينهما على المستويين النظري والعمل. كما اعتبر أن مشاركة المخرج الفعالة في العرض من الأهداف الأساسية لمسرحه، وبالتالي غير من وضع وموقف المخرج مما يراه.

كذلك صاغ بوال نظرية جمالية متكاملة بلورث فكرته عن هدف المسرح انطلاقاً من نقد النظريات الجمالية التي تشكل محطات رئيسية في تاريخ المسرح. فقد انتقد النظام الماساوي عند أرسطو *Aristote (384-322 ق.م)* واعتبره نظاماً قسرياً. وطرح غاية جديدة للمسرح هي التوعية بدلاً من التطهير في المسرح الأرسطاطلي. كما أنه ذهب أبعد من الألماني برتولت بريشت *B. Brecht (1898-1956)* في نظريته عن المسرح الملحمي، إذ رأى أنه يجب محاولة تغيير الواقع بدلاً من مجرد محاكته.

يعتقد مسرح المفضهد مبدأ الاسكتش، أي المشهد القصير الذي يعرض حادثة أو واقعة ما تشكل نقطة انطلاق للعرض الذي يتطور حسب ردود أفعال الحاضرين مما يجعل من مكان العرض ينبراً للفتاش والجوار. ولأن العرض يأخذ شكل لعبة، فإن هناك ضرورة لوجود شخصية تقوم بإدارة هذه اللعبة وتلعب دور المُنتِظ هي شخصية الجوكر *Joker* التي استوحاها بوال من مدير اللعبة *Meneur de jeu* في مسرح القرون الوسطى. والجوكر هو شخصية مثيرة يمكن أن تلعب أدواراً مختلفة. ووظيفتها في العرض هي تحريض الفتاش

الخمسينات. وقد انتشرت تجربة بوال في أمكنة كثيرة من العالم من خلال ورشات العمل التي عمل فيها كمنسّق، أو من خلال كتاباته النظرية. فقد عُرفت في أوروبا ولا سيّما فرنسا والبرتغال، وكان لها تأثيرها أيضًا على مسرح دول أمريكا اللاتينية والعالم الثالث. ومن الذين عملوا معه وطبقوا تقنياته المخرج اللبناني روجيه عساف (١٩٤١-) في التجربة التي قام بها في قرية عتاي في لبنان حيث توجّه للفلاحين مباشرة وأشركهم في العمل المسرحي. لكن أسلوب بوال الذي أثبت فعاليته في مرحلة ما وضمن المناخ السائد في أمريكا اللاتينية لم يُحقّق نفس الغاية في أوروبا حيث اصطدم بالشكل التقليدي السائد للمسرح. انظر: التحريضي (المسرح-).

■ المسرح المفتوح Open theatre Théâtre ouvert

تسمية المسرح المفتوح تحوّل فكرة انفتاح المسرح على ما هو جديد والمُخرج عن الصّبح التقليدية للعرض المسرحي وعن أسلوب التعامل مع المؤسسة المسرحية الرسمية.

استُخدمت هذه التسمية في تجربتين مسرحيتين في فرنسا وفي أمريكا ضمن توجه التجربة الذي ساد في المسرح اعتبارًا من الستينات من هذا القرن.

فرقة المسرح المفتوح الأميركية Open Theatre
في أمريكا أسّس جوزيف شايبكين J. Chaikin (١٩٣٥-) فرقة مسرحية اعتمدت أسلوب الإبداع الجماعي على كلّ المستويات، وضمت مؤلّفين ومُخرجين ومُؤسّسين ومُوسّيقين ورسميين ونقاد. وقد عملت هذه الفرقة خارج

فيما أطلق عليه اسم عالم الأقبية أو العالم السفلي Underground، ومن بعض الأشكال المسرحية كالهابنغ التي تقوم على توريط المُتفرّج في حالات مفاجئة تجعله يظنّ أنّ ما يراه هو حقيقة وواقع فتكون ردّة فعله أصيلة ومباشرة.

تدريب المُمثل:

يُطلّب العمل في مسرح المُضطّهد مُمثلًا مُدرّبًا تدريجيًا عاليًا خلاقًا لما يُوحى به الطابع الارتجالي للأداء. ذلك أنّ القُدرة على الارتجال والتجاوُب مع المسار الذي يأخذه العرض - وهو دائمًا مسار غير مُتوقّع - يجب أن يُقابَل بِمَهارة عالية في الأداء. لذلك يُقترح بوال فيمن أسلوبه تمارين خاصّة بتدريب المُمثل تسمّح له باكتساب مهارات هامّة، وتقوم على تقنية اللُعب. وهذه التمارين مُتنوّعة وعديدة نذكر منها:

- تمرين المرأة: وهو تمرين صامت لإيماني بصريّ، يقوم على وجود مجموعتين مع جوكر تُؤدّي المجموعة الأولى حركة تُعكّسها المجموعة الثانية كما لو كانت مرآة لها.

- تمرين تقليد اللّمي أو الحيوانات أو يهنة مُعيّنة.

- مسرح الصّورة: وهو تمرين يقوم على بناء موقف انطلاقًا من صورة مُحدّدة إلخ.

يُعتبر مسرح المُضطّهد مع غيره من التجارب المسرحية التي ظهرت في أمريكا وبثل تجارب فرقة الليفنغ Living Theatre والبريد أند بايت Bread and Puppet ومسرح الجصاصات، والتجارب الأخرى التي ظهرت في دول العالم الثالث، الصّيغة الجديدة للمسرح التحريضي الذي ظهر في بداية القرن وغاب تمامًا في

شاركت فرقتهما بوبرجيان أفينيون بشكل دائم منذ عام ١٩٧١ وحتى ١٩٧٨. بعد ذلك انتقلت للعمل في باريس حيث اهتمت بتقديم النصوص المُماعيرة. وقد لعبت هذه المؤسسة دورًا هامًا في تعريف الجمهور الفرنسي على التجارب المسرحية الجديدة وعلى الاختص مسرح الحياة اليومية*. استخدِمت فرقة المسرح المفتوح لتحقيق ذلك صيغًا مُتعددة منها قراءة النصوص المسرحية بشكل درامي (انظر المسرح المقروء)، ومنها تقديم التدرجات على شكل غُرُض يَحْضُرُه مُتَعَرِّجون وُصولًا إلى تقديم غُرُوض مُتَكَايلة.

■ المَسْرَحُ المَقْرُوء

Théâtre dans un fauteuil

تعبير يَدَلُّ على مسرحيات كُتبت في الأساس لكي تُقْرَأ وليس بهدف القُرْض. والتسمية الفرنسية *Théâtre dans un fauteuil* تعني المسرح في الأريكة، والتسمية الإنجليزية *Closet drama* تعني مسرحية المكان المُغْلَق، أما تسمية المسرح المقروء في اللغة العربية فتقترب كثيرًا من التعبير الألماني *lese drama*.

أول من أطلق التسمية على هذا النوع من المسرحيات الكاتب المسرحي الفرنسي ألفريد دو موسيه *A. Musset* (١٨١٠-١٨٥٧) عام ١٨٣٢ الذي وصف بعض مسرحياته بأنها غُرُض يَرَاهُ الجالس في أريكته *Spectacle dans un Fauteuil*، وكان قد كتبها بهذا الشكل للتحرُّر من الأعراف المسرحية في زمنه.

جدير بالذكر أنَّ هذه الرغبة بِحَرْقِ أعراف القُرْض مَيَّزَت المسرح الرومانسي بشكل عام في ألمانيا وإنجلترا ثُمَّ في فرنسا. ولذلك يُمكن أن نُصَفَّ ضِعْن المسرح المقروء الكثير من الأعمال الرومانسية* ويثل مسرحيات الألماني لودفيغ تيك

إطار المسرح التجاري *Off off Broadway* وكانت تُقدِّم غُرُوضها مَتَجَانًا. من أهمَّ القُرُوض التي قَدِّمَتْها فرقة المسرح المفتوح الأمريكية عرض «فيتزروك» عن حرب فيتنام (١٩٦٦)، و«ثلاثية*» «تحت أميركا» (١٩٦٦) و«الأنف» (١٩٦٨) وهو عرض مُستوحى من سِفر التكوين.

بدأ شايبكين عمله مع فرقة الليفنج الأمريكية *Living Theatre*، كما تأثر بالمُخرج البولوني جيرزي غروتوفسكي *J. Grotowski* (١٩٣٣-). بعد أن عَمِلَ معه في نيويورك في عام ١٩٦٧، وبكتابات المُخْرِج الروسي كونستانتين ستانيسلافسكي *C. Stanislavski* (١٨٦٣-١٩٣٨) حول إعداد الدُّور.

اختار شايبكين تسمية المسرح المفتوح للتعبير عن الرغبة المُلمَّعة في البحث عن وسائل فنية جديدة. وقد تَمَحَّوَر عمله حول أساليب التعبير عند المُمَثِّل* وحول مفهوم التدريب *Training*. وقد أَلَفَ عام ١٩٧٢ كتابًا أسماه «حُضور المُمَثِّل». اعتبر شايبكين أنَّ القُرْض المسرحي هو عَمَلِيَّةٌ عَقُودَةٌ لِأَنَّ الحدث فيه يَظَلُّ مُفْتَوِّحًا. كما أنَّ الشَخْصِيَّات والمَوَاقِف تَخْضَعُ لَتَحَوُّلات عديدة مِمَّا يَخْلُقُ لَدَى المُفْرَجِ الشُّعُور أَنَّهُ يَعِيشُ وَيُشَارِكُ في هذا الحدث. والضاغَلُ الذي يَخْلُقُه القُرْض بين المُمَثِّل والمُفْرَج* يَجْعَلُ القُرْض في المسرح المفتوح يَقتَرِبُ كثيرًا من تجارب الهابتنغ* والمسرح التحريضي* والمسرح العفوي*.

فِرْقَةُ المَسْرَحِ المَقْرُوءِ الفَرَنْسِيَّةِ

Théâtre ouvert في فرنسا أَسَّسَ الفرنسيان لوسيان أتون *L. Attoun* وزوجته ميشلين عام ١٩٧١ مؤسسة مسرحية حَمَلَتْ اسمَ المسرح المفتوح. وقد

(١٩٨٠) ومسرحيات «محمد» و«أهل الكهف» و«بيجماليون» التي أطلق عليها المصري توفيق الحكيم (١٨٩٨-١٩٨٧) إسم المسرح الذهني لأنها تطرح مواضيع فلسفية. وقد شرح توفيق الحكيم هذه التسمية بقوله «إني اليوم أقيم مسرحي داخل الدُّعْن وأجعل المُثَقِّلين أَهْكَارًا تتحرك في المُثَلَّق من المعاني مُرتدية أثواب الرموز».

قراءة المسرحيات:

شاع تقليد قراءة النصوص المسرحية قبل تقديمها منذ القدم، فقد كانت بعض مسرحيات الروماني سينيكا (٢٠٠م-٦٥م) تُقرأ أمام جمهور خاص من المُثَقِّلين داخل البيوت أو في صالات الخطابة. وفي القرن السابع عشر كان الهواة من الطبقة الأرستقراطية في بلاط لويس الرابع عشر في فرنسا يقومون بقراءة المسرحيات بشكل تمثيلي.

في العصر الحديث، انتشر تقليد قراءة المسرح في الاتحاد السوفيتي وإنجلترا، وذلك للتعريف بكتابات مسرحية جديدة قبل تقديمها، ومن أجل إبراز الطابع الدرامي في النص بمعزل عن شكل العرض. يُعد الفرنسي لوسيان أتون L. Attoun صاحب فرقة «المسرح المفتوح» من الذين مارسوا هذا النوع من القراءة للمُسامحة في تعريف الجمهور بالنصوص المسرحية الجديدة. وقد اعتُبر ذلك نوعاً من الإخراج الضوئي للنص ضمن الفضاء. كذلك درجت العادة في تمهيد المسرح في فرنسا أن يقوم طلاب التمثيل بقراءة النصوص بشكل تمثيلي أمام الجمهور دون ديكور كتعريف من التحرين يأخذ شكل عرض. انظر: الرومانسية والمسرح.

L. Tieck (١٧٧٣-١٨٥٣)، ومسرحياتي «بروميثيوس طليقاً» و«السنون Les Cenci» (١٨١٩) للإنجليزي بيرسي شيلي P. Shelley (١٧٩٢-١٨٢٢)، ومسرحياتي «مانفرد» و«ساردانابال» للإنجليزي بايرون Byron (١٧٨٨-١٨٢٤)، ومسرحية «كرومويل» للفرنسي فكتور هوغو V. Hugo (١٨٠٢-١٨٨٥)، ومسرحيات موسيه التي أطلق عليها تسمية كوميديات الأمثال Proverbs.

بعد ذلك شاعت التسمية بحيث صارت تدل على كل مسرحية يُفترض أن إخراجها على المنصة صعب أو غير ممكن، وذلك بسبب وجود معايير كتابة تختلف عن معايير العرض المسرحي في نفس الزمن، أو بسبب عدم إمكانية تحقيق العمل على المنصة لأسباب عديدة. من هذه الأسباب أن المسرحية طويلة، أو أن فيها شخصيات كثيرة، أو أنها تتطلب تغييرات كبيرة في الديكور، أو أن أسلوها مُغرق في الشاعرية، أو أنها تحتوي على مونولوجات كثيرة إلخ. ومن هذا المنظور تُعد مسرحية «جذاء الساتان» للفرنسي بول كلوديل P. Claudel (١٨٦٨-١٩٥٥) مسرحاً مقروءاً.

مع مرور الزمن، ومع تطور تقنيات العرض وظهور الإخراج لم يُعد هناك نصوص تستعصي على التقديم، وبالتالي انتفت الحاجة لإطلاق هذه الصفة، لا بل إن بعض المسرحيات التي صُنعت ضمن المسرح المقروء صارت تُقدَّم على الخشبة.

بالمقابل، ظهر في القرن العشرين توجه لكتابة مسرحيات تطرح مفاهيم فلسفية وتأخذ أبعاداً فكرية يجعلها أصح للقراءة منها للعرض. من هذه المسرحيات مسرحية «جلسة سرية» للفرنسي جان بول مارتير J.P. Sartre (١٩٠٥-

■ مَسْرَحُ المَقْهَى

Café Theatre

Café Théâtre

صِيغة ظهرت في السَّنِيات من هذا القرن في أمريكا ثُمَّ في أوروبا مع رغبة بعض المُؤلِّفين والمُمثلين في تقديم وتمثيل أعمالهم بحُرِّية خارج نطاق المؤسسة وساحتها التقليدية، ودون الخُضوع لشروط العَرَض المسرحي. وقد أخذت هذه الطُيفة في حينها طابَعًا تجريبيًّا طليعًا.

في فرنسا يُمكن أن نَجِد الأصول البعيدة لمسرح المَقهى في المقاهي الراقصة Café-Concert التي عُرِفَت في باريس منذ القرن الثامن عشر وحتى الحرب العالمية الأولى. كما أنه يُشكِّل امتدادًا لتقاليد الشانسونيه* ولعروض الألبية والكهوف والكاباريه* التي تقوم على النقد السياسي والهجاء اللاذع (انظر التجريب والمسرح، وعَرَض المُنْزَعات). في السبعينات والثمانينات صار مسرح المَقهى من الأشكال المسرحية الرائجة التي يرتادها جمهور* المسرح التقليدي لطلابها المُسلِّي والطريف ولكثرة المونولوجات المُضحكة فيها (انظر البولفار-مسرح). بالمُقَابِل، قام بعض مُدراء المقاهي بإفصاح المجال أمام مُؤلِّفين شباب وُفِرَق من المُمثلين ليجربوا إمكانياتهم ممَّا جَذَب جمهورًا مُختلِفًا. وقد عَرَفَ مسرح المَقهى في فرنسا نجاحًا متزايدًا بحيث لم يعد من المُمكن اعتباره ظاهرة عارضة، خاصة وأن هذه العُرُوض تَوَصَّلَت إلى تَخْلُق علاقة جديدة مُباشرة مع الجمهور، وإلى البحث عن شكل جديد للإنتاج المسرحي. وللعَرَض يقوم على صِيغة الإبداع الجماعي*، ويستعيد بعض عناصر المسرح الشعبي*. ففي مقهى المحطة Café de la Gare في باريس الذي يَتَّسِع لـ ٨٤ مكانًا، وحيث اشتهر المُمثل الهزلي رومان بوتيل

R. Bouteille، كانت وَجبة الحساء تُوزَع في الاستراحة، وكان أعضاء الفرقة وعددهم ١٣ يقومون بكلّ الأعباء بشكل جماعي من تحضير الديكور* إلى تنظيم الإضاءة* وتصميم الأزياء والتشثيل. وفي النهاية يقومون بجمع النقود من الحُضور على طريقة المُمثلين الجوالين Jongleurs في القرون الوسطى ليتقاسموها بشكل مُساوٍ.

في الولايات المتحدة الأمريكية وُلِدَت فكرة تقديم عُرُوض مسرحية في المقهى عام ١٩٥٧ مع نادي لاماما التجريبي La Mama Experimental Theatre Club الذي ابتدعه الأمريكية إلين ستيوارت E. Stewart (١٩٣٠-) حيث جرت عادة تقديم القهوة خلال العَرَض لتفطية نَفَقَات العُرُوض المسرحية.

في إنجلترا ظهر ما يُسَمَّى بعُرُوض وقت الغداء Lunchtime Theatre في بعض المقاهي المعروفة دون أن تنتشر الظاهرة بشكل كبير.

- يتَجَلَّى أسلوب مسرح المقهى بالمُقَوِّمات التالية: نصوص مسرحية قصيرة. عدد قليل من الشخصيات. حوار* ساخن ومُبَاشِر. سيطرة طابع الإضحك والقرافة على العَرَض. علاقة حميمة بين المُمثلين والمُتفرِّجين بسبب غياب الخشبة* وصغر المكان. بساطة مُطلقة في الديكور*. وفي كلِّ العناصر السينوغرافية والفنية.

- يُشكِّل الأداء* العنصر الأساسي في مسرح المقهى في غياب مكوّنات العَرَض الأخرى لذلك يُمكن أن نعتِّره مسرح المُمثل. وقد اشتهر بعض المُمثلين بعُرُوضهم المُنتيرة في مسرح المقهى كالفرنسيين كولوش Coluche، وجيرار ديباردieu G. Depardieu الذي صار لاحقًا من نجوم المسرح والسينما.

والمرح المَلْحَمِي كما صاغه بريشت نظرية مُتكاملة في المسرح لأنها تُعالج العملية المسرحية بكافة أبعادها، بما في ذلك كتابة النص وإعداد العمل للعرض والإخراج وشكل الأداء والديكور والسينوغرافيا والموسيقى، كما تشمل أيضًا التأثير على المُتفرِّج*.

ظهر مفهوم المسرح المَلْحَمِي في الأساس في ألمانيا اعتبارًا من العشرينات من هذا القرن حيث أخذ مَنَحَى مسرحيًا وإيديولوجيًا في آن واحد، إذ أنه كان مُحْطِلَةً لتوجهات مسرحية سابقة له في أوروبا وروسيا هَدَفَتْ إلى تغيير وظيفة المسرح في المجتمع من خلال تغيير المسرح بحدِّ ذاته كشكل وكمضمون. من هذه التوجهات نذكر تيارات المسرح الشعبي* والمسرح التحريضي* والمسرح السياسي*.

أول من استعمل تغيير مسرح ملحَمِي بالمعنى الحديث للكلمة واستخدم تقنيَّاته بهدف تعديل وظيفة المسرح وتأثيره على المُتفرِّجين هو الألمانيَّ أرون بيسكاتور E. Piscator (١٨٩٣-١٩٦٦) الذي أدخل على مسرحه السياسي عناصر ملحَمِيَّة على مُستوى النص والقرْض مثل تعديل شكل مكان القرْض وإدخال عروض سينمائية وشرائع ضوئية وكسر وحدة تماشك النص الدرامي بإدخال عناصر وصفية تفسيرية والتوجه* للجمهور. استمدَّ بريشت هذا المفهوم من بيسكاتور عندما قَبِلَ ما في إعداد* مسرحية «الجُنْدِي الشجاع شفايك» (١٩٢٧) عن رواية التشيكي هاشيك Hasek. وقد صاغه بريشت بشكل نظرية مُتكاملة على مراحل هي مراحل مَسيرته المسرحية التي بدأت برفض المسرح السائد الذي أطلق عليه تسمية المسرح الأرسططالي*، بما فيه المسرح الرومانسي والطبيعي والتعبيري. وقد استخدم بريشت بعد

- أما الزبائن/ المُتفرِّجين في مسرح المقهى فمن نوعية خاصة، لأنهم غالبًا من المُمثلين الشباب الذين يَبحثون عن أفكار جديدة، أو من المُتفَنِّين المُفضَّلين لكل ما هو جديد ومُتفرِّد.

- لم يَهْتَم الكُتَّاب المسرحيُّون المعروفون بالتأليف لمسرح المقهى إلَّا في حالات نادرة نذكر منها مسرحية «أوركسترا» للفرنسي جان آنوي J. Anouilh (١٩١٠-١٩٨٧). لكنَّ لمسرح المقهى كُتَّابه المحترفون الذين لم يَنَالُوا شهرة خارج نطاقه.

في العالم العربي حيث كانت المَقاهي الشَّعبية مكان لقاء وفُرْجة تُقدَّم فيه عروض خيال الظل* وجَلَّسات الحكواتي*، لم تُعرَف صيغة مسرح المقهى بمفهومها الغربي باستثناء محاولة واحدة قامت بها مجموعة من الطلاب في مصر أسَّسوا فرقة مسرح القهوة عام ١٩٧٠ ضمن رَغبتهم في خلق مسرح تجريبي، وكانت استمرارًا لمسرح الجَيْب*. قَدَّمت الفرقة عروضًا قليلة وتوقَّفت بعد وقت قصير دون أن تَخْلُق تقليدًا مسرحيًا.

■ المَسْرَح المَلْحَمِي Epic Theater

Theâtre épique

مفهوم صاغه وبلَّره المسرحي الألماني برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) بشكل نظري، وبقَّيه في مسرحه، مُستَندًا في ذلك على عناصر استقاها من المسرح الشرقي* التقليدي ومن المسرح القديم وقد كان ظهور المسرح المَلْحَمِي استمرارًا لتطوُّر المسرح التعبيري في ألمانيا حيث طُرحت فكرة إضفاء الصبغة المَلْحَمِيَّة على المسرح Episierung (انظر التعميرية).

مُكَوَّنَاتِهَا «التي تُقَدِّم شيئاً مُخْتَلِفاً، يجب أن تُقدِّمه بشكل مُخْتَلِف».

على الرغم من أن بريشت انتقد المسرح الدرامي القائم على المُحاكاة* والإيهام* إلا أنه لم يَتَّعِد تماماً عن المُحاكاة وتصوير الواقع، بل تعامل معها بشكل مُخْتَلِف ومن منظور ماركسيّ. فبدلاً من اعتبار هذا الواقع واقعاً جامداً يُؤثِّر المجتمع على الفرد فيه كما في المسرح الطبيعيّ، أو يتجاوب فيه الفرد مع المجتمع كما في المسرح التعبيريّ، طرح بريشت جدليّة العلاقة ما بين الفرد والمجتمع، أي ما بين الإنسان والعالم ومن خلال توضيح الحدث في سياق تاريخيّ (انظر التاريخيّة).

انتقد بريشت توجّه الموضوعيّة الجديدة *Neue Sachlichkeit* الذي كان سائداً في زَمَنه لأنّه يَعرِض الواقع كما هو دون مُعالجة فنيّة (انظر وثائقيّ - مسرح)، ولأنّه يُغَيِّب الصُّراع* ويَضَع المُتفرِّج في موقف القبول أو الرفض، في حين أن بريشت يُريد للمُتفرِّج موقفاً آخر هو النقد من خلال استرجاع الوظيفة التعليميّة للمسرح، ومن خلال إدخال عناصر التفرُّيب* على كلّ المستويات.

انطلق بريشت من رفض المسرح الدرامي القائم على التمثيل* والإيهام، واعتبر أن كسر الإيهام من خلال الإعلان عن المسرحيّة* في مرحلة ما من مراحل العَرَض يَخلُق علاقة مُخْتَلِفة ما بين الواقع والمسرح، أي بين المُتفرِّج وواقعه وما يراه على الخشبة.

- على الصعيد الدراميّ، أخذت الحكاية* معنى مُحدّداً عند بريشت لأنّه لم يطرَحها كقِصّة مُتسلسلة وإنما كحدث مُتقطع يرى المُتفرِّج أجزاءً منه. وبذلك تُخَلِّف الحكاية عنده عن الحكاية* في المسرح الدراميّ. والقطع في

ذلك العناصر المَلحميّة بقصد التعليم والدّعاية في المسرحيّات التعليميّة *Lehrstück* والسياسيّة التي كتبها ومنها «الذي يقول لا، الذي يقول نعم» والاستثناء والقاعدة* (١٩٣٠)، ومن ثمّ تَوَسَّل إلى صيغة المسرح المَلحميّ مع «الأمّ شجاعة» (١٩٣٨)، وتَنَقَّطَها في النهاية مع المسرح الجدليّ في «دائرة الطباشير القوقازيّة». جدير بالذكر أن بريشت لم يَعتبر نصوصه المسرحيّة نماذج مُتَهِية ومُتكاملة وإنما تخضع للتغيُّر حسب مُتطلّبات العَرَض.

انطلق بريشت في نظريّة المسرح المَلحميّ من البحث في الأصول النظرية للمسرح الدراميّ الأرسطائيّ ضمن كتابات أرسطو *Aristote* (٣٨٤-٣٢٢ ق.م) والتفسيرات التي قُدِّمت له. فقد رَفَضَ هذا المسرح وطرح بديلاً عنه المسرح المَلحميّ الذي يَهْدِف إلى التعليم والتمنّة* لأنّه يجعل من التلقّي عمليّة واعية وليس مُجرّد انفعال. وقد بَلَّور بريشت مفهوم المسرح المَلحميّ نظريّاً في مجموعة النصوص التي جُمِعت تحت اسم «كتابات حول المسرح»، وطبَّقه عمليّاً على صعيد الإعداد والإخراج. هذا التَكامُل في العَرَض النظريّ والتطبيق العمليّ يُضَمِّن نجاح وانتشار مفهوم المسرح المَلحميّ، ويُمَكِّن لبريشت صيغة الدراماتورج* بالمعنى الكامل للكلمة. (انظر دراميّ/مَلحميّ، الدراماتورجيّة)

السّمات العامّة للمَلحَميّ:

انطلق بريشت بشكل أساسيّ من الرغبة في تغيير دور المسرح من خلال طرحه للمسرح المَلحميّ كبديل يُؤدّي إلى تغيير الواقع. ولم تتوفّر مُقارنته للمسرح الدراميّ عند النقد، فقد طرح بدائل تناوَلت العمليّة المسرحيّة في كلّ

مأساوي واضح فإن بريشت في إعداده للعمل يُغيب هذه المأساوية ويستبدلها بمحاولة فهم ومعالجة الظرف الموضوعي الذي يؤدي لها لأنه يعتبر أن الإنسان لا يتصارع مع القوى الغيبية وإنما يتفاعل مع الظرف الذي يوجد فيه، ويؤثر فيه، وهذا ما نجده في إعداده لمسرحية «انتيفونا» لسوفوكليس Sophocle (٤٩٥-٤٠٥ ق.م).

كذلك فإن الخاتمة* لديه ليست كاملة ومُغلقة، وإنما مفتوحة. فالآم شجاعة في مسرحيته التي تحاول نفس الاسم تستمر في تجارتها، وللمفتوح أن يتصور تمة الحدث بعد انتهاء المسرحية (انظر شكل مفتوح/شكل مُغلق).

- تعامل بريشت مع الشخصية المسرحية بشكل مختلف، فهي ليست كلاً مُتكاملاً يُمثل الشخص في الحياة، وإنما تتألف من مجموعة أفعال وخطابات غير متوافقة فيما بينها، ويمكن أن تُقرأ كعلامة يثُلها مثل بقية عناصر العرض الأخرى. وقد أفرد بريشت للشخصية أهمية خاصة، لكنه عدل شكل تعبيرها وركز على سلوكها الذي يعبر عنه على مستوى الكلام ومستوى الحركة* والوضعيات. وهذا السلوك هو منلوك اجتماعي تاريخي ولهذا يُقال إن مسرح بريشت هو مسرح الغستوس*.

- على مستوى العرض تكون الخشبة في العرض المَلحمي خشبة فارغة يُغيب عنها الديكور التقليدي. إلا أن الأغراض المُستخدمة فيها تكون غالباً أغراضاً واقعية لأنها تُلبور العلاقة بين الإنسان والواقع، وهذا ما نجده في مسرحية «الأم شجاعة» حيث تُلعب القرية دوراً أساسياً في تصوير علاقة الأم شجاعة بواقعها (انظر العرض المسرحي). كذلك استعمل

الفعل الدرامي* يتجلى لديه على كل المستويات: مستوى الخطاب* المسرحي الذي يتضمن الجوار* والسرْد* والأغاني، ومستوى المضمون ومستوى الأداء. كما أن الحكاية تبدو لديه في نهاية الأمر سيرة للشخصية* أو مساراً يُشكل الغستوس الأساسي *Gestus fundamental* الرابط بين مكوناتها. وقد استخدم بريشت القالب السردّي في عرض الحدث بحيث تُروى الحكاية على أنها جرت في الماضي، وهنا يظهر أن المهم ليس «ما حدث» وإنما «كيف حدث».

ولأن الحكاية تُعرض حدثاً جرى في الماضي، فإن بنية العمل المَلحمية القائمة على السرد تعتمد شكل القطيع* إلى لوحات تُشكل كل لوحة منها نموذجاً أو موقفاً ما ضمن الامتداد الزمني. والامتداد الزمني يُسمح بتبيان التحول لدى الشخصية (تحول «غالي غاي» في مسرحية «رجل برجل»).

- لا توجد في مسرح المَلحمي بنية تصاعديّة كالتى نجدها في المسرح الدرامي. فالمقدمة* فيه تُغيب، ولا توجد ذروة* للحدث، كما أن الصراع فيه لا يُطرح كصراع مُعلن ومباشر بين الإنسان والإنسان، أو بين الإنسان والعالم، وإنما يقوم المفتوح باستنتاجه استنتاجاً. وغالباً ما يُستبدل الصراع بمبدل التناقض* (التناقض بين السلوك والكلام، والتناقض في التصرفات)، وهذا ما يند في إعداد بريشت للمسرحيات الدرامية بحيث تأخذ الصبغة المَلحمية، ففي مسرحية «كوريولانس» التي أعتمدا عن وليم شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦) يتمّ مشهد المحاكمة الذي يُشكل ذروة الصراع خارج الخشبة. وحتى عند وجود موقف

مُستوى التطبيق.

تأثير بريشت:

في يومنا هذا يُعتبر مسرح بريشت المُلحمي من الكلاسيكيات لأنه شكّل مَحطة هامة في تاريخ تطوّر المسرح.

على الرغم من أنّ بريشت تنقّل بين دول أوروبا وأمريكا والاتحاد السوفيتي، إلّا أنّ مسرحه المُلحمي لم يُنتشر في العالم إلّا بعد الخمسينات، ومن خلال جولات فرقة «البرلينر انسامل» التي أدارها بعد عودته إلى ألمانيا الديمقراطية، وتلت في ذلك زوجته هيلينا فاينل H. Weigel التي تابعت عمله بعد موته وفرضت أسلوب عمله كما هو دون أية إمكانيّة للتغيير (انظر نموذج العُرْض).

في الخمسينات، ومع انتشار طُروحات المسرح السياسي في فرنسا، تبنّت مجموعة من المثقّفين والفكرّيين مثل برنار دورت B. Dort ورولان بارت R. Barthes في مجلّة «المسرح الشعبي» أفكار بريشت المسرحيّة. وقد اعتبر المسرح المُلحمي في حينه نقیض مسرح القَبْث الذي لا يلتزم بقضيّة. وقد كان تأثير بريشت على المسرح في العالم واضحاً، خاصّة على مُستوى تحرير العُرْض المسرحي من القوالب السالدة، وعلى مُستوى آليّة تحضير العمل المسرحي بما في ذلك إعداد النصوص وتكوين الفرق وأداء المُمثّل والتعامل مع مُكوّنات العُرْض. وكذلك على المُستوى النقديّ إذ إنّه أسس نظرية جديدة في مُقارَنة العُرْض (انظر الدراماتورجیّة). على مُستوى الكتابة كان تأثير بريشت والمسرح المُلحمي واضحاً في أوروبا وفيّة أنحاء العالم. ومن الكُتّاب المسرحيّين الذين تأثروا به الإنجليزيّ جون آردن J. Arden (١٩٣٠-)

بريشت في المسرح المُلحمي اللَّافئات التي تُعَلّن عن المكان والزمان ومُجرّيات الحدث، لا بل إنّ الشخصيات بحّد ذاتها ضمن قُرْأغ المكان تُصبح علامة تدلّ على المكان والزمان، وبثّلها أيّ عُرْض من أغراض العُرْض.

رَفَض بريشت مبدأ الجدار الرابع* الذي هو أساس مبدأ الإيهام في المسرح وألغى الشّارة* في بعض الأحيان، واستخدم إضاءة* ثابتة يَرى المُتفرّج مصدرها، وجعل الخشبة* تُعلّن على أنّها خشبة مسرح بشكل دائم من خلال عناصر تُبرز المسرحة (لافتات، توجّه للجُمهور إلخ) وبذلك لا تُعود الخشبة صورة مُصغّرة عن العالم ولا مرآة لواقع المُتفرّج، وإنّما تتحوّل إلى مَبَرّ للمُحاكمة والقد.

كذلك تبرز المسرحة في أداء المُمثّل الذي يَروي مسار شخصيّة ولا يُمثّل نفسه فيها وإنّما يبتعد عنها باستمرار. وهذه عناصر استمدّها بريشت من تقنيّات المسرح الشرقيّ ولا سيّما الصينيّ. وقد تعرّف بريشت أيضاً على مسرح النوا* اليابانيّ وتعاليم المُنظّر اليابانيّ زيامي Zeami (١٣٦٣-١٤٤٣) عن طريق الترجمات الإنكليزيّة التي قدّمتها إليزابيث هاويتمان E. Hauptmann لهذه النصوص.

على صعيد العلاقة مع المُتفرّج، انطلق بريشت من فكرة المواجهة بين فضائين هما فضاء* المُتفرّج وفضاء العُرْض. وهذه العلاقة تبدأ بتعرّف وُمثّل، ثمّ تتحوّل إلى تباعد تدريجيّ يصل إلى مرحلة اتّخاذ الصالة موقفاً ممّا يُعرّض عليها. أي إنّ عمل المُتفرّج عند بريشت يبدأ حين ينتهي العُرْض حسب تعبير الفيلسوف الفرنسيّ لوي التومير L. Althusser. ونذكر هنا أنّ هذه النقطة بالذات لم تتحقّق دائماً على

طريق التعامل المُباشِر مع فرقة البرلينر انسامبل، وهذه حالة العراقي يوسف العاني (١٩٢٧-١٩٥٨)، والذي عُيِّل مع الفرقة اعتيَّارًا من عام ١٩٥٨، وكذلك السوريين عادل قره شولي ونبيل حفَّار الذي ترجم العديد من مسرحيات بريشت عن الألمانية. ومنهم من تعرَّف على هذا المنهج من خلال مُشاهدة عروض بريشت في ألمانيا مثل العراقي عوني كرومي (١٩٤٥-٢٠٠٠)، ومنهم من قام بإعداد مسرحياته بحيث تتلاءم مع الواقع العربي، وهذا ما حقَّقه اللبناني جلال خوري (١٩٣٤-١٩٩٠) الذي أعد مسرحية «صعود أرتورو إي» لبريشت مع روجيه عساف (١٩٤١-١٩٩٦)، وأعاد تقديمها في عام ١٩٨٢ تحت اسم «زلمك يا ريس»، كما قدَّم مسرحية «جحا في القرى الأمامية» المُستمدَّة من مسرحية «عظمة ويؤس الرايح الثالث»، وغير ذلك من الأعمال المُستمدَّة عن بريشت مثل «وايزمانو بن غوري وشركاه». من جانب آخر تالتت ترجمات بريشت إلى العربية عن الفرنسية والإنجليزية كما فعل المصري بكر الشرقاوي الذي تُرجم عن الإنكليزية في السبعينات بعض مسرحيات بريشت.

بنفس المنحى تعرَّف المسرحيون العرب على المسرح المُلمَّحي عبر كتابات الغرب عنه، أو عبر مُشاهدة عروض تُعتمد يُقنيَّاته، فكان ذلك بداية موجة استخدام الأسلوب البريشتي في الإخراج. نذكر من هؤلاء المُخرجين العراقيين إبراهيم جلال (١٩٢٣-٢٠٠٠) وقاسم محمَّد (١٩٣٥-٢٠٠٠) واللبنانيَّين يعقوب الشلراوي (١٩٣٤-٢٠٠٠) وروجي عساف (١٩٤١-٢٠٠٠) والجزائري عبد القادر عللول (١٩٢٩-١٩٩٥). جدير بالذكر أنَّ التعرُّف على المسرح المُلمَّحي توافقت مع توجُّه المسرح العربي إلى استخدام عناصر

والألمانيَّين ماكس فريش M. Frish (١٩١١-١٩٩١) ويتر فايس P. Weiss (١٩١٦-١٩٨٢) والفرنسيَّ آرمان غاتي A. Gatty (١٩٢٤-١٩٩٠) وإيميه سيزير A. Césaire (١٩١٣-٢٠٠٠). لكنَّ تأثير نظرية المسرح المُلمَّحي على المسرح العربي ظلَّت على مُستوى العرُض أكثر منها على مُستوى الكتابة.

جدير بالذِّكر أنَّ المسرح الشرقي الذي كان مُصدَّر إلَّاهم لبريشت عاد وأخذ منه يُقنيَّات المسرح المُلمَّحي ويُقنيَّات التغريب بشكل واع، وهذا ما حقَّقه المُخرج الياباني سيندا كوريَّا Senda Koreya (١٩٠٤-١٩٩٠) الذي درس عند بيكاتور ويُعتبَر أوَّل مَنْ عرَّف الجُمهور الياباني بمسرح بريشت. كذلك فإنَّ فرقة طوكيو أنسامبل التي أسَّسها هيرا واتاري Hira Watari على غرار البرلينر أنسامبل اختصَّت بتقديم مسرحيات بريشت. في العالم العربيَّ عُرف بريشت منذ السَّبعينات. فقد تُرجم كتاب «الأورغانون الصغير» إلى العربية في مجلة «المسرح المصرية» في آب ١٩٦٥، وكان قد سبق ذلك ترجمات عن الألمانية لمسرحيات بريشت قام بها المصري عبد الغفار مكاوي، وكذلك عبد الرحمن بدوي منذ عام ١٩٥٨. وقد قدَّم أوَّل عرض لمسرحية بريشت «الاستثناء والقاعدة» في مصر من إخراج فاروق البدرdash عام ١٩٦٤. وقدَّمها أيضًا في نفس السنة السوريَّ شريف خزندار (١٩٤٠-٢٠٠٠) في دمشق. والواقع أنَّ نظرية بريشت حول المسرح المُلمَّحي دخلت العالم العربيَّ بزخم بين المُثقفين لأنَّ طروحاته الأيديولوجية توافقت مع فكرة الالتزام السياسي التي سادت في تلك الفترة، ومع الرغبة في إلهِداد قائل مسرحيَّ يتوجَّه للجماهير العريضة. من المسرحيين العرب من تعرَّف على نظرية المسرح المُلمَّحي عن

موسيقية مُعَيَّنة واستشارة أحياسيه من خلال تحقيق التداخل بين النص والصورة والموسيقى. تكون الموسيقى في هذه الحالة نُقْطة انطلاق العَرْض، فهي تُحوِّل بُعداً درامياً وهي التي تُروِي الحدث بالإضافة إلى أنها تُشكِّل ما يُسمَّى الديكور السمعي *Décor sonore* الذي يُعطي إيقاع* الحدث ويؤكد على درامية الزمن.

ارتبط هذا النوع من العُرُوض بالتجريب منذ الخمسينات، وتطوَّر في الستينات بأنجَاهين هُما مسرح الآلات *Théâtre Instrumental* والمسرح الصوتي *Théâtre vocal*. وقد كان منذ ظهوره يرمي إلى التميُّز عن الأوبرا* وعن الموسيقى التصويرية المُرافقة للعَرْض المسرحي. لكن في السبعينات صار تعبير المسرح الموسيقي يُشْمَل أشكالاً مُتنوعة من العُرُوض منها إخراج الأوبرا، ومنها عُرُوض مسرحية تُشكِّل الموسيقى الصوتية فيها إلى جانب الصورة العُنصر الأساسي، وهذا ما نجده في عُرُوض الأميركي روبرت ويلسون R. Wilson (١٩٤٤-) والإيطالي كارميلو بينه C. Bene (١٩٣٧-) والأميركية مريدبت مونك M. Monk، ومنها عُرُوض تُستنبط روحية الشعر من خلال صياغته في مقطوعة موسيقية، وهذا ما حاول تحقيقه الموسيقي الفرنسي بيير بوليز P. Boulez (١٩٢٥-) عندما ألف عَمَلاً موسيقياً انطلاقاً من قصيدة «الطرقة دون صاحب» للشاعر الفرنسي رونيه شار R. Char وحولها إلى عَرْض، ومنها عُرُوض تقوم على تناغم الموسيقى مع الإضاءة* والمؤثرات البصرية كما في عُرُوض الفرنسي جان ميشيل جار J.M. Jarre.

من الأعمال التي تُندرج في إطار المسرح الموسيقي عُرُوض الفرنسي جورج أبرجيس G. Aperghis الذي كتب عدَّة أعمال منها *فَقْعة* *الذئب* (١٩٧٦) وغيرها، وأعمال المُخرج بيير

مُستفاعة من التراث المَحَلِّي مثل الحكواتي* والزاوي واستخدام الأغاني في المسرح. بل يُمكن أن نقول إنَّ مسرح بريشت المَلحمي كان من الأسباب التي أدَّت إلى فتح عيون المسرحيين العرب على إمكانية العودة إلى التراث واستقاء عناصر مسرحية مَحَلِّية منه. ونذكر في هذا الإطار أعمال روجيه عساف مع فرقة الحكواتي في لبنان، وأعمال المغربي الطيب الصديقي (١٩٣٧-) المُستَمَدَّة من التاريخ والتي تحمِل طابعاً مَلحمياً وأهمُّها «معركة الملوك الثلاثة» و«مولاي إسماعيل» و«مولاي إدريس» و«نحن». كذلك يُمكن أن نجد الطابع المَلحمي التاريخي في مسرحية «حرب الأنفي عام»، وفي مسرحية «الرجل ذو الجذء المطاطي» للجزائري كاتب ياسين (١٩٢٩-١٩٨٩). وبشكل عام فإنَّ توجُّه التأسيس في المسرح العربي كانت نتيجة التأثير بنظرية المسرح المَلحمي على صعيد التأليف، وهذا ما نجده في مسرحيات مثل «آله يا جيفارا» (١٩٦٩) للمصري ميخائيل رومان (١٩٢٠-) و«مسرحية لوموسا أو القناع والخنجر» (١٩٧٣) للمصري رؤوف مسعد، ومسرحية «اتفرج يا سلام» (١٩٦٥) للمصري رشاد رشدي، ومسرحية «سهرة مع أبي خليل القباني» و«حفلة سمر من أجل ٥ حزيران» للسوري سعد الله ونوس (١٩٤١-).

انظر: درامي/مَلحمي، شكل مفتوح/شكل مُغلَق، الغتوس، التغريب.

■ المَسْرَح الموسيقي Musical Theatre

Théâtre Musical

تسمية ظهرت حديثاً لنوع من العُرُوض تَلعب الموسيقى فيه الدُّور الأساسي. يُهدف المسرح الموسيقي إلى توريث المُتفرِّج فيمن حالة

هذه الكلمة بمصطلح محدد لأن كلمة «المسرحية» التي هي أقرب ترجمة عربية لهذا المصطلح مشتقة من فعل مَسَرَحَ الذي يستدعي في ذهن المثقفي معنى تحويل وإعداد* مادة أدبية أو فنية أو حدث من الحياة اليومية للمسرح، وهو ما يطابق باللغات الأجنبية كلمتي *Théâtralisation* و *Dramatisation* (انظر الإعداد)، فيقال مَسَرَحة الرواية ومسرحة القصيدة إلخ، في حين أن المعنى المقصود هنا هو ما يُشكّل الخصوصية المسرحية* (ماهية المسرح) في العمل المسرحي، تمامًا كما يُقال عن الأدبية *Littérarité* إنها خصوصية الأدب *Littérature* في العمل الأدبي. أما تعبير التمسرح الذي استعمله الكاتب المصري يوسف إدريس (١٩٢٧-١٩٩١)، فيُعطي أحد معاني الكلمة فقط، لأنه يُعبر عن حالة تنبُج عن إضفاء طابع المسرحية على أية مُمارسة.

ولادة تعبير المسرحية مُعاصر لولادة تعبير الأدبية *Literaturnost* الذي أطلقته خلفة براغ للتمييز بين مُكوّنات العمل اللغوية التي تُحدّد ماهية الأدب، وبين الأدب في حالته النهائية كنتاج إبداعي.

كان ظهور مفهوم المسرحية في الغرب في بداية القرن العشرين تعبيرًا عن الحاجة في تلك المرحلة للخروج بالمسرح عن نطاق الأدب والكلمة، وإعلانه كفرّ مُستقلّ له خصوصيته المشهدية التي تبرز في لغة العرض. يتدرج ذلك ضمن ردة فعل على المسرح الإيهامي *Théâtre d'illusion* المُخلَق الذي يُخفي أعرافه ليُطرح نفسه كشحّاكاة* تصويرية للواقع (انظر الخصوصية المسرحية). وعلى الرغم من ذلك فإن تعريف المسرحية بخطوطها الواسعة كحالة مُختلفة عن الطبيعي والعادي وكنوع من

بارات P. Barrat الذي أخرج مسرحية واحد ضد الجميع (١٩٧١) ضمن هذا التوجّه. انظر: الموسيقى والمسرح، المسرح اليوناني، المؤثرات الصوتية.

■ مَسَرَحَ الهَوَاءِ الطَّلَق *Open air theatre* *Théâtre de plein-air*

انظر: العمارة المسرحية، الشارع (مسرح-)، المكان المسرحي.

■ المَسَرَحة *Theatrality/Theatricality* *Théâtralité*

مفهوم تَبَلُّور نظريًا مع محاولة تحديد خصوصية ما يُشكّل ماهية المسرح من الناحية الفلسفية ضمن ما سُمّي نظرية المسرح *Théorie du théâtre* ومن الناحية النقدية فيما سُمّي علم المسرح *Théâtrologie*، ومع مُحاولة إبراز هذه الخصوصية على مُستوى الكتابة والعرض.

من الضُعب إعطاء تعريف مُحدد لمفهوم المسرحية لأنه استُخدم في سياقات مُتنوّعة ومُختلفة. يُعتبر المسرحي الروسي نيقولاي أبهرينوف (١٨٧٩-١٩٥٤) أول

من استُخدم هذا المصطلح عام ١٩٢٢، وقد اشتقّه من صيغة مسرحي بالروسية *Teatralnost* للدلالة على ماهية المسرح وما يُشكّل جوهره. وقد أتى ذلك في سياق أبحاثه حول ولادة الأديان، إذ طرح فكرة أن الأديان وُلدت من الحاجة القطرية لدى الإنسان لمسرحية أُلغاز الوجود. وقد ذهب إلى أبعد من ذلك حين أكد أن كلّ إنسان يحول في داخله رغبة في تنوير هيته والتفكير بهيئة أخرى، وهذه الرغبة تُعادل الحاجة البصلية للطعام وغيره.

في اللغة العربية يَصمَّب التعبير عن مضمون

مفتوح/شكل مُغلَق).

ولتحقيق ذلك استلهم المسرحيون عناصر موجودة أصلاً في كثير من الأشكال المسرحية* القديمة مثل المسرح الشرقي* التقليدي* والمدرح اليوناني حيث يُهيمن طابع الأسلية* على مكوّنات العُرْض، وحيث يقوم الخطاب* على التناوب والتلازم بين السُرْد* والفعل، وبين غناء الجوقة* وجوار* الشخصيات. كذلك فإن أشكال المسرح الشعبي*، وعلى الأخص السيرك* والكوميديا ديلازنت* شكّلت مصدر إلهام لكثير من المسرحيين الذين وجدوا فيها عناصر لُصِيّة واضحة. كما أنّ بعض العناصر التي كانت موجودة في مسرح القرون الوسطى وفي جماليّة الباروك* التي طبعت المسرح الإسباني* والمدرح الإليزابيثي* استُخدمت بغاية تحقيق المسرحية (المدرح داخل المدرح)، التوجّه* للجمهور، وجود مدير اللعبة* *Meneur de jeu* على الخشبة.

في يومنا هذا يَتِمّ إبراز المسرحية على صعيد العُرْض من خلال وسائل تكبير الإيهام* وتَقطُّع التسلسل الدرامي* وتذكّر المُتفرِّج بوجوده في المدرح. ويَتِمّ ذلك من خلال تغيير ظروف العُرْض المُعتادة بما في ذلك شكل المكان وشكل الأداء* (الطابع اللعبي* والحركات العُرْمُرة واستخدام الاقنعة) ومن خلال إبراز الأعراف المسرحية* بشكل مقصود كغُصْن يُرَبِّع إلى المدرح، واستخدامها خارج بيئاتها التاريخية.

على صعيد التلقّي يُمكن أن تؤدي المسرحية إلى إخراج المُتفرِّج من سلبتيه ومن حالة التلقّي الانفعاليّة البحتة، وذلك بدعوته لأن يَتَفَكَّر ويَحُلِّل ليُفَكِّك هذه الأعراف ويُعيدّها إلى بيئاتها التاريخية، وهذا ما انطلق منه المدرحيّ الألمانيّ برتولت بريشت *B. Brecht* (١٨٩٨-١٩٥٦) في

الاصطناع والإيهام يجعل من المُحاكاة بحدّ ذاتها نواة للمسرح لأنّها حالة إيهامية مُصطنعة.

وقد عرّف الناقد الفرنسي رولان بارت *R. Barthes* عام ١٩٥٤ المسرحية على أنّها «المدرح بدون النصّ» (أي بدون الجانب الأدبيّ في النصّ المسرحي)، وبأنّها مجموعة العلامات التي تتشكّل على الخشبة انطلاقاً من مُخطّط الحدث المكتوب، وبالإضافة إليه، مع كلّ ما يحمله ذلك من تأثير* على المُتلقي. انطلاقاً من هذه المُعطيات فإنّ المسرحية بمعناها اللّغوي هي كلّ ما يحول طابع التّرجة *Le Spectaculaire*، وكلّ ما يحول طابعاً مُصطنعاً (بمعنى اختلافه عمّا يوجد في الحياة العاديّة) في النصّ والعُرْض، وكلّ ما يَتَرَضّ الازدواجيّة (المُتمثّل* والشخصيّة* التي يؤدّيها، الديكور* والمكان* الذي يوحي به إلخ). من هذا المُنتطلق فإنّ كلّ عمل مسرحيٍّ مهما كان أسلوبه يحول نوعاً من المسرحية تتفاوت نسبتها من نوع إلى آخر.

كان الإعلان عن المسرحية وسيلة لجأ إليها المسرحيون في مرحلة البحث عن الخصوصيّة المسرحية في النصف الأوّل من هذا القرن لتفسير المدرح الإيهاميّ بعد أن وصل إلى طريق مسدود بنفّيه للجانب اللعبيّ فيه. وقد استُخدمت عملية المسرحية بشكل مُعلن لكسر الإيهام من خلال الإعلان عن المدرح كمشرح، أي كشف الأعراف* المسرحية وإبرازها كعناصر لها مَرَجِعها في المدرح وليس في الواقع، واللجوء إلى وسائل تكثيف آليّة إنتاج العمل المسرحيّ بدلاً من إخفائها، وتذكّر المُتفرِّج* بوجوده في المدرح (انظر الإنكار، التهرب). كذلك فإنّ اللّجوء إلى إعلان المسرحية لم يكن غُصْرًا له علاقة بالأسلوب والشكل فقط، وإنّما وسيلة للوصول إلى بُنية مسرحيّة مُغايرة (انظر شكل

قصيرتان أو أكثر.

بُنية المسرحية من فُصل واحد:

- المادّة الدرامية فيها مُكتنفة لا تحيل تطوّراً درامياً كبيراً، فهي تتركّز على موضوع واحد يُبرز أزمة أو حالة أو يطرح مرحلة في حياة شخصية ما دون الدخول في التفاصيل. وهي لذلك لا تحتلّ الحكّات الثانوية. كذلك تميّز هذه المسرحية بسرعة الإيقاع* ووحدة المكان وبقلّة عدد الشخصيات التي تُصوّر بعلامتها العامة.

يُعتبر السويديّ أوغست ستريندبرغ A. Strindberg (١٨٤٩-١٩١٢) من أهمّ الذين كتبوا مسرحيات في فصل واحد. فقد ألف مجموعة من إحدى عشرة مسرحية كتبت بين ١٨٨٨ و١٨٩٢ أشهرها مسرحية «الأب». كما قدّم لها بدراسة حول هذا الشكل المسرحي نُشرت عام ١٨٨٩. كذلك يُمكن أن نذكر مجموعة المسرحيات ذات الفصل الواحد التي كتبها الروسيّ أنطون تشيخوف A. Tchekhov (١٨٦٠-١٩٠٤) وأشهرها «الدب». كذلك كتب البلجيكيّ موريس ميترلينك M. Maeterlinck (١٨٦٢-١٩٤٩) عدّة مسرحيات من فصل واحد أطلق عليها تسمية «مسرحيات الجمود» منها «العيان»، و«في داخل البيت». وكتب الأميركيّ ثورثون وايلدر Th. Wilder (١٨٩٧-١٩٧٥) ١٤ اسكتشاً قصيراً من فصل واحد. كذلك كتب الإيرلنديّ صموئيل بيكيت S. Beckett (١٩٠٦-١٩٨٩) مسرحية من فصل واحد أسماها «فصل من دون كلام». ومن المسرحيات ذات الفصل الواحد الشهيرة نذكر مسرحية «قصة حديقته الحيوان» للكاتب الأمريكيّ إدوارد آبي E. Albee (١٩٢٨-١٩٧٨) ومسرحية «روح إيلانورا»

نقدته للمسرح الأرسططالي*. وقد استثمر بريشت المسرحية بشكل واضح ووظفها في مسرحه الملمحي (انظر التفرّيب).

من جهة أخرى فإنّ المسرحية كاسلوب توافقت أيضاً مع الدعوة إلى العودة بالمسرح إلى أصوله الفلسفيّة. فقد اعتبر الفرنسيّ أنطونان آرتو A. Artaud (١٨٩٦-١٩٤٨) أنّ ماهيّة المسرح تكمن في الحركة* وليس في الكلمة، ولذلك دعا إلى مسرح يتخلّص من سيطرة النصّ ويتحوّل إلى مُمارسة ظفسيّة لها بُعد ميثافيزيقي وإلى وسيلة تعبير تتجاوز اللغة والنحوار كوسيلة للتواصل*.

تناولت أبحاث موسيولوجيا المسرح* هذا البُعد بالتحليل، فقد تقصّت أبعاد المسرحية في الطقوس وفي الحياة اليومية من خلال البحث عن العلاقة بين الطقس* والمسرح، واللّعب* والمسرح، وبين المسرح والحياة* العاديّة، وذلك ضمن التوجّه لاعتبار العمل المسرحيّ مُمارسة اجتماعيّة لها علاقة بالحاجة الفطريّة للّعب والتكرّر والفُرجة، واعتبار أنّ كلّ ما يخرق العاديّ في الحياة اليومية يحيل شيئاً من المسرحية (انظر اللّعب والمسرح).

انظر: الإنكار، التفرّيب.

■ مَسْرَحِيَّةُ الْفَصْلِ الْوَاحِدِ One act play

Pièce en un acte

تسمية تُطلّق على نوع من المسرحيات القصيرة تطوّر بشكل خاصّ في نهاية القرن التاسع عشر. ويُمكن مقارنة مسرحية الفصل الواحد نسبةً إلى المسرحية العاديّة بالقصة القصيرة نسبةً إلى الرواية. تتراوح مدّة عرض مثل هذا النوع من المسرحيات بين عشرين وخمسين دقيقة، وقد تُقدّم في عرض واحد مسرحيتان

أصل كلمة *Vraisemblance* الفرنسية و *Verisimilitude* الإنجليزية منحوت من الكلمتين اللاتينيتين *Verus* التي تعني الحقيقة، و *Simili* التي تعني المشابهة. في اللغة العربية قُدمت ترجمات مُختلفة لهذا المُصطلح منها «مُشابهة الحقيقة»، و«مُشابهة الطبيعة»، و«مُحاكاة الواقع الاحتمالية»، كما أُضيف إليها أحياناً تعبير «على مُقتضى الرُجحان والضرورة»، أو «مُقتضى الاحتمال والضرورة»، وهذا ما ورد في مُختلف ترجمات «فنّ الشُّعر» لأرسطو (Aristote ٣٨٤-٣٢٢) إلى السريانة ثُمَّ إلى العربية.

والواقع أنّ هذا المفهوم لا يوجد بالمُطلق، طالما أنّ الحقيقة ليست مُطلقة، وطالما أنّ تصوير الواقع لا يتمّ دائماً بأسلوب واحد. لذلك فإنّ وجوده ومعناه يرتبط بأعراف فكرية وفنية مُشتركة بين العمل ومُتلقيه، ويتعلّق بمدى استعداد المُتلقي للدخول في العالم الخيالي للعمل. وقد اختلفت النظرة إلى هذا المفهوم باختلاف المُصور والحُصاصات وتطوُّر الجماليات، لذلك لا يُمكن النظر إلى هذا المفهوم بنفس الطريقة في مسارح ذات طبيعة مُختلفة. فالمسرح في الغرب سعى بشكل دائم لتصوير الواقع ومُشابهته عبر المُحاكاة والإيهام بما هو حقيقي، وقرّض بذلك عملية تلقّي تقوم على الربط أو الإرجاع إلى الواقع والمُقارنة به. بالمُقابل لم يتمّ التعامل مع هذا المفهوم بنفس الطريقة في المسرح الشرقي* التقليديّ مثلاً، وكلّ أنواع المسرح التي تَمْتدُّ إلى الأُسبُل* وتُغلن المُسرح* وتقوم على أعراف* مسرحية صارمة.

طرح أرسطو في كتاب «فنّ الشُّعر» (الفصلين السابع والتاسع) مفهوم مُشابهة الحقيقة على مُقتضى الاحتمال والضرورة *Elkos* وربطه بمُحاكاة الطبيعة، لكنّه اعتبره معياراً عقلياً

للكاتب الروسي أ. لوناتشارسكي A. Lounatcharski (١٨٧٥-١٩٣٣) ومسرحية «جمهورية فرحات» للمصري يوسف إدريس (١٩٢٧-١٩٩١) ومجموعة المسرحيات من فصل واحد التي كتبها المصري توفيق الحكيم (١٨٩٨-١٩٨٧) وجمعها تحت عنوان «مسرح المجتمع» و«المسرح المنوع».

توقّف الناقد الألمانيّ بيتر زوندي P. Zondi في كتابه «نظرية الدراما الحديثة» عند ظاهرة كتابة المسرحيات من فصل واحد، واعتبر أنّ «توجه مُؤلّفين مثل ستيندبيرغ والفرنسي إميل زولا E. Zola (١٨٤٠-١٩٠٢) وميتزلنك والنمساوي هرغو فون هوفمانشتال H. Hofmannsthal (١٨٧٤-١٩٢٩) والألماني فرانك فيديكند F. Wedekind (١٨٦٤-١٩١٨) وفيما بعد الأميركيّ أوجين أونيل E. O'Neill (١٨٨٨-١٩٥٣) والإيرلنديّ وليسم ييتس W. Yeats (١٨٦٥-١٩٣٩) وغيرهم بعد عام ١٨٨٠ إلى كتابة مسرحيات «الفصل الواحد» هو دليل على وجود أزمة في الدراما* يُفسّر بغياب النظرة المُستقبلية في تلك المرحلة، لأنّ الدراما تقوم على التوتّر وتُفترض نظرة على المُستقبل.

انظر: مسرح المُخبرة، مسرح الجيب، المسرح التخييليّ.

■ مُشابهة الحقيقة *Verisimilitude*

Vraisemblance

مفهوم جماليّ عام يرتبط بكلّ الفنون والآداب التي تقوم على مُحاكاة* واقع ما. وهو يردّ خاصة عندما يتعلّق الأمر بتنظيم شكل واستناد وثيقة العمل الأدبيّ والفنيّ بحيث يكون مقبولاً للعقل البشريّ ويحوّل نوعاً من المصادقة *Crédibilité*.

اختلاف التصورات باختلاف المدارس الجمالية المتبعة. وقد كان موضع تساؤلات على المستوى الجمالي والفلسفي تمحورت في معظمها حول مسألة علاقة الأدب والفن بالواقع، وموقع الخيال ضمن هذه العلاقة. يُعتبر المنظر الإيطالي كاستلفيترو Castelvetro (١٥٠٥-١٥٧١) المنظر الأساسي لهذا المفهوم في الغرب في عصر النهضة. وقد ربط بين مشابهة الحقيقة وقاعدة التوحدات الثلاث* في المسرح، وذلك في كتابه «فن الشعر» (١٥٧٠) الذي قسّر فيه كتاب أرسطو.

من أهم المدارس الجمالية التي ركزت على مشابهة الحقيقة المدرسة الكلاسيكية* في القرن السابع عشر، متأثرة في ذلك بالأفكار الإيديولوجية والأخلاقية والجمالية المهيمنة، والتي تقتضي أن العمل الأدبي والفني يجب أن يقدم الطبيعة الجميلة *La belle nature*. وقد كان هذا المفهوم أساساً ويحور الرؤية الجمالية التي تبنتها الكلاسيكية في المسرح. والواقع أن مفهوم مشابهة الحقيقة لم يمدّ يداً بسلام بأسلوب طرح الحقيقة بقدر ما صار يعني الالتزام بالواقع المُفترَض، وبالمُثل التي تقتضيها قواعد المجتمع، ومنها قاعدة حُسن اللياقة*. أي إنه اكتسب متحاً أخلاقياً وإيديولوجياً يُحدّد رؤية الواقع، ويربط بين العمل وذوق الجمهور وما يتقبله من مفاهيم. ولذلك كان الكتاب يُجرون تعديلات على القصص المستندة من الأساطير القديمة ليُقدّموها ضمن منطق العصر، وقد قام الفرنسي جان راسين J. Racine (١٦٣٩-١٦٩٩) في مسرحية «فيدرا» بتوزيع مسؤولية الأعمال السيئة بين فيدرا وبين مُربيها لأنه اعتبر أن الملوك والأمراء لا يمكن أن يرتكبوا أفعالاً مشينة.

يُحكم العمل على مستوى تسلسل الأحداث وعلى مستوى الأسلوب. وقد ورد ذلك في سياق حديثه عن منطقية الأحداث وتسلسلها وعلاقتها ببعضها بعضاً. فقد أكد أرسطو أن مشابهة الحقيقة تتحقق من خلال الربط ما بين الجزئيات ربطاً منطقيّاً ضمن منظور التتابع السببي (سبب-نتيجة) مما يعني أن هذا المفهوم كان يرتبط بالنسبة لأرسطو بصميم عملية بناء المسرحية. وقد تميّز أرسطو بين التاريخ والأدب انطلاقاً من هذه النقطة حيث اعتبر أن الأدب الذي يَصوّر الكليات يطرح ما هو مُتخيّل كما لو أنه وقع، في حين أن التاريخ يعني بما وقع فعلاً، ولكنه يَصوّر الجزئيات.

وقد ربط أرسطو بين هذا المفهوم والتطور الدرامي للمسرحية مُعتبراً أن الانقلاب* والتعرف* في الحكاية*، من حيث إنهما يستثيران الخوف والتشفقة* ويُحقّقان التأثير* التطهيري، يجب أن يتّجعا من نظم الأحداث. كما اعتبر أن المفاجأة تكون أكبر تأثيراً عندما تأتي على غير توقّع، مع الالتزام بالعلاقات السببية. وبشكل عام فإن مفهوم مشابهة الحقيقة لم يَمُنْ بالنسبة له ما هو حقيقي، وإنما ما يبدو حقيقياً ومنطقياً للمتلقي. وهذا الأمر يرتبط بوضع المتلقي وقدرته على تصديق العمل المُتخيّل الذي يُقدّم له. وقد أكد أرسطو على هذه الناحية حين أعلن أن مشابهة الحقيقة يجب أن تَم في المسرح إما حسب الضرورة (ما يمكن أن يقع) أو حسب الحقيقة (ما يقع فعلاً). كما أكد أن المقبول المستحيل أفضل من الممكن غير المقبول (الفصل الثامن عشر، الفصل الخامس والعشرين).

يُعتبر موقف أرسطو الأساس الذي استندت عليه المواقف اللاحقة من هذا المفهوم، مع

لأعمال شكسبير) أعطوا تحديدًا جديدًا لهذا المفهوم وربطوه بعملية التلقي حين اعتبروا أنه نوع من الانخراط الضمني بين المُتفرِّج والكتاب يتحقق الإيهام من خلاله خارج نطاق القواعد المسرحية. أي إنهم زعموا مُشابهة الحقيقة بعملية تحقيق الإيهام. أما الفرنسي دونيز ديدرو D. Diderot (١٧١٣-١٧٨٤) فله موقف مُتميز إذ إنه لم ينفِ ضرورة مُشابهة الحقيقة، لكنه أعطى مكانة هامة للإبداع أيضًا حين وضح أن المسرح يستخدم عناصر من الواقع إلا أنه يُقدمها بشكل مُغاير لأن الفن مُختلف عن الطبيعة، وأن الفنان يُمكن أن يتأثر بالأنماط الموجودة في الطبيعة، لكنه يُوصلها بفنّه للكمال. وقد طرح ديدرو المُفارقة *Paradoxe* التي تكمن في عمل المُمثل بهذا الخصوص، فهو مُضطرٌّ للمحاكاة، وفي نفس الوقت يجب أن يتعد عن دوره للنظر فيما يُقدمه وللتوصل إلى الحكم والنقد.

على الرغم من أن المسرح الرومانسي في القرن التاسع عشر قاعدة الوحدات الثلاث، إلا أنه تمسك بقاعدة مُشابهة الحقيقة لأنها شكّلت جزءًا من تحقيق الإيهام خاصة وأن مواضيع هذا المسرح كانت ترتبط غالبًا بالتاريخ.

في المسرح الحديث، لم تُعد مُشابهة الحقيقة شرطًا، خاصة وأن المسرح لم يُعد يُهتم بتصوير الواقع بشكل إيقوني. على العكس نجد في المسرح الحديث توجهًا واضحًا للإعلان عن المسرحية واللجوء إلى الأسلية والشرعية*. وقد قام مسرح القَبْث* على مُواجهة المُتفرِّج بحرْق قاعدة مُشابهة الحقيقة. بالمقابل ظلت هذه القاعدة أساسًا للأعمال الدرامية في السينما والتلفزيون لأنها تعتمد المُحاكاة بالصورة.

انظر: المُحاكاة وتصوير الواقع، الإيهام، القواعد المسرحية، قاعدة حُسن اللياقة.

جدير بالذكر أن جمالية الباروك* التي سبقت الكلاسيكية كانت تقوم على مرقف مُغاير تمامًا من الطبيعة حين قلّمت ما هو غرائبي ومُشوّه وعجيب كما في مسرح الإنجليزي وليام شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦) والإسباني كالديرون Calderon (١٦٠٠-١٦٨١). أي إن الطبيعة التي كانت تُحاكيها مسرحيات الباروك هي الطبيعة بكل أشكالها، الجميلة منها والقيحة.

اعتبرت الكلاسيكية مُشابهة الحقيقة قاعدة من قواعد* الكتابة، وطبقتها بشكل صارم في التراجيديا، بينما كان الحال مُختلفًا بالنسبة للكوميديا* وخاصة الكلاسيكية. فمع أنها أقرب إلى الواقع بلغتها ومواضيعها إلا أن الالتزام بقاعدة مُشابهة الحقيقة كان فيها أقل. فقد كان الجمهور يتقبل منطق الطُفلة بشكل كبير في الكوميديا، وكذلك كانت الكوميديات تنتهي بخاتمة* مُتعلّقة تتنافى مع قاعدة مُشابهة الحقيقة ولكنها تُقبل ضمن أعراف النوع الكوميدي (انظر الآلة الإلهية).

في القرن الثامن عشر والتابع عشر، عالج المسرح مشاكل أقرب إلى الحياة اليومية من التراجيديا فحقّق تقاربًا أكبر بين المُشاهد والحدث، وهذا ما لم يكن موجودًا في التراجيديا الكلاسيكية التي تستبدّ مواضيعها من الأساطير والتاريخ. بالتالي فإن مفهوم مُشابهة الحقيقة صار نوعًا من المُطابقة مع الطبيعة الحقيقية *La nature vraie* بدلًا من المُطابقة مع الطبيعة الجميلة. لذلك نجد إن مُتظري المسرح في القرن الثامن عشر في ألمانيا وإنجلترا (الألماني غوتولد لسنغ G. Lessing ١٧٢٩-١٧٨١) في دراماتورجية هامبورغ* وبن جونسون Ben Jonson (١٥٧٢-١٦٣٧). في مُقلّمته

■ المَشْهَد

Scene

Scène

انظر: التقطيع.

■ المُضْحِك

The Comic

Le Comique

أصل كلمة Comique الفرنسية Comic، الإنجليزية من اليونانية komikos التي كانت تعني في وقت من الأوقات كل ما ينتمي إلى الكوميديا* كنوع من الأنواع* المسرحية. مع الزمن، لم تعد صفة المضحك ترتبط بالكوميديا كنوع مسرحي حصراً. فقد استخدمت كاسم، واعتبرت صيغة تدخل ضمن التصنيفات الجمالية Catégories esthétiques مثل المأساوي* والميتي والدرامي Dramatique، إلخ، وتم النظر إليها كطابع يطلع العمل الأدبي أو الفني بروحه، أو يدخل على العمل ويكون جزءاً من مكوناته. كذلك تم التعامل مع المضحك على أنه التأثير* الذي يؤلفه لدى المتلقي متظر أو موقف في الحياة أو في العمل الأدبي أو الفني يستدعي الضحك أو الابتسام.

وكلمة المضحك في اللغة العربية مشتقة من فعل ضحك. أما المصدر (الإضحاك) الذي لا يقابله مرادف محدد في اللغات الأجنبية، فידل على العملية التي تؤدي إلى الضحك وتوضع في شيء ما يوصف بأنه مضحك.

بخلافاً للمأساوي، لم يحظ المضحك باهتمام جدّي إلا في فترة متأخرة نسبياً مع نشأة وتطور علم الجمال* الذي قابل بين فئات جمالية مختلفة منها الجميل/ القبيح والرفيع/الوضيع، وميّز بين المأساوي والدرامي والمؤثر Pathétique والمضحك. ويمكن أن تُفسر الإهمال الذي طال الضحك وكل ما هو مضحك

بتأثير من مواقف قديمة رافضة منها موقف أفلاطون Platon (٤٢٧-٣٤٧ ق.م) وأرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢ ق.م) والسّين من الكوميديا، وسبب النظرة الانتقاصية إلى الاحتفالات وأشكال الفرجة* الشعبية التي تتوجه للعامة وترتبط بالضحك مثل الكرنفال* والفازس* (المَهْزلة) والكوميديا ديلارته* إلخ.

والواقع أنّ دراسة المضحك لم تتطور إلا بعد أن تمّ الوعي بأهمية الضحك في الحياة عامة، وبعد أن اعتبر الضحك ظاهرة إنسانية (وهذا ما بيّنه داروين الذي اعتبر الإنسان حيواناً ناطقاً وضاحكاً)، وعندما نُظر إلى الضحك كعملية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بغريزة اللّعب* وبرغبة الإنسان في المرح. وقد تمت دراسة الضحك والمضحك من جوانب عدّة في الحياة الإنسانية وفي الأدب بكافة أشكاله:

- توقّفت الدراسات الفلسفية عند الضحك وأساليب الإضحاك، وميّزت بين ما هو مضحك على مستوى الحياة اليومية، وبين ما هو مضحك على المستوى الجمالي، أي في الإنتاج الإبداعي. وقد تميّزت في هذا المجال

دراسات الفرنسي إتيان سوريو E. Souriau والألماني هانز روبرت جوس H.R. Jauss حول تنوعات المضحك كالساخر والفكّه والهزلي (Le ridicule et l'humoristique/Le risible et le comique). وقد عُرف الضحك بأنه الحالة التي تنشج عن التحول المفاجئ لما تمّ انتظاره طويلاً إلى لاشيء، وهذا ما يخلق المفاجأة. ويحصل ذلك عندما يمتّ الفعل في وسط غير وسطه الطبيعي والمتوقّع، أو عندما يحيد الفعل عن هدفه الأصلي حسب رأي الفيلسوف الألماني إيمانويل كانت Kant. وقد بيّن الفيلسوف الفرنسي هنري

عَبَّ مُعَيَّن في صفاتها، أو على سَارَسَات اجتماعية عامة. وقد أفرزت نوعية الإضحاك التي تنصب على مَنحَى مُعَيَّن في العمل تصنيفات عديدة للكوميديا ارتبطت بالسمة الغالبة للإضحاك فيها منها كوميديا الموقف *Comédie de situation* حيث يتولَّد الإضحاك من مواقف مُعَقَّدة وغير مُتَوَقَّعة، وكوميديا الصُّفَات *Comédie de caractère* حيث يَضْحَك المُتَفَرِّج من شخصية لها صفات مُعيَّنة كالْبُخْل، وكوميديا العادات* حيث يَضْحَك المُتَفَرِّج من عادات اجتماعية سيئة مثل الحَذَلَّة وأدعاء العِلْم. وغالبًا ما تكون الغاية من الإضحاك في هذه الأنواع هي النقد بهدف الإصلاح. ولهذا السبب سُمِّيت هذه الأعمال بالكوميديا الهادفة التي تُشكِّل مسرحيات الفرنسي موليير *Molière* (١٦٢٢-١٦٧٣) في القرن السابع عشر اللواتي الأفضل عليها.

في مثل هذه المسرحيات يعتمد سَارَسَات مُحدَّد ومعروف للإضحاك مثل وجود العائق* الذي تَصطدم به الشخصيات وتحاول أن تتخطاه، وهو غالبًا عائق هَسَّ يُمكن تجاوزه بسهولة. كما يُمكن أن يتولَّد الإضحاك من الإلتباس* في المواقف وفي هُوِيَّة الشخصيات (مُضْحِك المواقف والطُّبَّاع). أمَّا في الأشكال الشَّعبية فيَتَمَّ الإضحاك عادة من خلال الحركة* (اللازي* في الكوميديا دليلارته والحركات البذيئة في الفارس)، أو الكلام (اللُّوَب بالألفاظ، استعمال كلمات غريبة أو نائية). وقد تولَّدت عن هذه الأشكال الشَّعبية وصفات لإضحاك *Gag* معروفة ومُنمَّطة تقوم على المُبالغة والتكرار والمُفاجأة.

ولئن كان نوع الإضحاك والأسلوب المُستخدَم في تحقيقه قد لَوَّب دَوْرًا في تحديد سمات بعض الأنواع والأشكال* المسرحية مثل

برجسون *H. Bergson* في كتابه «الضُّحْك» أنَّ عملية الإضحاك تتولَّد من خلال أساليب مُتعدِّدة ويتحقَّق شُرُوط مُعيَّنة أهمُّها التحوُّل الذي يطرأ على ما هو عاديٌّ عن طريق التصلُّب والتكرار والمُفاجأة والتضخيم أو المُبالغة وعدم التناسُب، فيكون التباين بين العاديِّ والمُضحِك سببًا للضُّحْك.

- اعتبرت الدراسات السوسولوجية والأنتروبولوجية الضُّحْك ظاهرة اجتماعية لأنَّ الإنسان يحتاج لشريك لكي يَضْحَك، ولأنَّ الضُّحْك حالة عدوى. كما اعتبرت سلاخًا اجتماعيًا وسيلة نقد. ويَبْتَ أن ذلك يتحقَّق لأنَّ المُضحِك يَربِط ارتباطًا وثيقًا بالواقع.

- أمَّا علم النَّفس فقد درس ظاهرة الضُّحْك من خلال تأثيرها على الضاحك. وقد بيَّن عالم النَّفس النمساوي سيغموند فرويد *S. Freud* كيف أنَّ الضُّحْك يُولَّد عند المَرَايِب شعورًا بتوقُّفه على الشخص الذي يَتَمَّ الضُّحْك منه، خاصَّة وأَنَّهُ يَمارِنه بنفسه فيَشعُر بالرُّضَى الذَّهني والمُتعة*. من جهة أخرى فإنَّ الضُّحْك من الآخر هو الضُّحْك من أنفُسنا، وهو وسيلة لتعميق معرفتنا بذاتنا وعدم الضيق من ضَعْفنا.

المُضحِك في المَسْرَح:

تفاوتت أهمية الإضحاك في المسرح، واختلفت نوعية الضُّحْك الذي تستثيره الأعمال المسرحية مع تغيُّر المصور والذوق العام، ومع اختلاف دَوْر وهدف المسرح في المجتمعات.

- في الكوميديا والفارس والأنواع المسرحية التي يكون الإضحاك أساسها، غالبًا ما يكون الموقف برمَّته مُضحِكًا، وتَضخُّع كافَّة الشخصيات فيه لضُّحْك المُتَفَرِّجين. أو يَنصَبُ الإضحاك على شخصية* مُحدَّدة يَتَمَّ إبراز

الظاهرة، وهذا يخلق لديه شعورًا بالتححرر والراحة والاعتناق والتنفيس، وهو بديل التطهير*.

والواقع أن تقليص أهمية الشخصية الذي يتم الضحك منها وفضحها من خلال وسائل الإضحاك كالشُخْرية والهُزء والمُحاكاة التهكمية تعني بالنسبة للمتلقّي: «هذا الذي يُمكن أن نُعجب به وكأنه يصف إله ما هو إلا إنسان مثلي ومثلك». أمّا في التراجيديا التي تُصوّر الصفات المثالية والخارقة للشخصيات وللصراعات وترفع الوجود الإنساني إلى مصافّ الأسطورة، فلا يتسبّى للمُفرّج أن يستبدل الحدث بتوقعاته هو وينظوره هو. فهو يتمثّل نفسه بالتبطل* لكنه لا يُفكر بانتقاده، وإنما يشفق عليه ويخاف من مصيره.

ولأنّ الكوميديا تُجنّح للتصوير الواقعي للوسط الاجتماعي، فهي تُشير دائماً إلى حوادث من الزمن الراهن وتُفصح المُمارسات الاجتماعية المُضحكة والسبئية، ولذلك فإن الإضحاك فيها يكون وسيلة نقد. لكن الشُخْرية والإضحاك في الكوميديا يتوقّفان عند هذا الحدّ، فالعائق التي يتبدّى من خلال الشخصية التي يتمّ الهُزء منها ينزول بسهولة لتعود الأمور إلى نصابها. والخاتمة السعيدة في الكوميديا تُظهر أنّ العالم لا يتهار أمام التفاهات والتصرّفات الشاذّة. انظر: الكوميديا، المأساريّ.

Drama schools

Écoles de théâtre

■ المَعاهد المَسْرُجِيّة

انظر: إعداد المُمثّل.

الكوميديا بأنواعها والفارز، فإنّ بعض تنويعات المُضحك، وعلى الأخصّ تلك التي تحيل بالأساس سمة التشويه والشُخْرية أكثر من الإضحاك مثل الغروتسك* والبولسك*، قد دخلت على بعض الأنواع المسرحية غير المُضحكة وأعطتها بُعداً خاصاً. وهذا ما نجده في المسرحيات التي تجمع بين الوضع والرفع مثل مسرحيات الإنجليزيّ ولیم شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦)، والمسرحيات الرومانسية* بشكل عام. أمّا في المسرح الحديث، فقد تلاقى المُضحك بالمأساريّ والتصق به التصاقاً وثيقاً فتغيّرت وظيفته وصار مُعبّراً عن التَبَت*.

التأثير الذي يتولّد عن المُضحك:

يبن الناقد الفرنسيّ مارمونتيل Marmontel منذ القرن الثامن عشر أنّ «المُضحك يفترض مقارنة بين المُفرّج* وبين الشخصية* المرّة، ومساقة تُعطي للأول توقّفاً على الثاني». هذا الإدراك لتوقّنا تجاه الآخر يجعلنا في موقع وسيط بين التمثّل* الكامل وبين شعورنا بالمساقة التي لا يُمكن تجاوزها تماماً كما يحصل في التراجيديا* حيث يكون التمثّل كاملاً.

من جهة أخرى فإنّ التأثير على المُفرّج في الكوميديا لا يتمّ عبر التمثّل والتعاطف والخوف والسّفقة* كما في التراجيديا والدراما*، وإنما ضمن مسار مُغاير: فالمُفرّج يتمثّل نفسه بدابة فيما يراه، ثم يأخذ مسافة ابتعاد، ويضحك شامخاً بتفرّقه. وفي هذه الحركة المُتأرجحة بين التمثّل والابتعاد، يظلّ الابتعاد هو المسيطر، ولذلك فإنّ التفرّيب* في الكوميديا يتمّ بشكل تلقائيّ. من جانب آخر يبن فرويد أنّ المُفرّج من خلال الضحك يقوم بعملية انتقاد للشخصية أو

انظر: الديني (المسرح-).

■ المُمعِزات (عروض-) Miracle Play

Miracles

كلمة Miracle تعني المُمعِزة بالمعنى الديني للكلمة. وقد أُطلقت تسمية المُمعِزات على نوع من أنواع المسرح الديني في القرون الوسطى في فرنسا ينتهي الحدث فيه بتدخل السيدة العذراء أو أحد القديسين لإنقاذ شخصية تقع في موقف خرج، وفي هذا نوع من أنواع الخاتمة المفتلة المُسمَّاة الآلة الإلهية.

في إنجلترا تشتمل تسمية Miracle Plays عروض المُمعِزات وعروض الأسرار معاً، أما تسمية المسرحيات المُقدَّمة Saint Plays فهي أكثر تخصيصاً.

ومواضيع المُمعِزات متنوعة ومُشتدَّة من الفولكلور والثراقات والملاحم، وهي تروي بشكل أساسي مسيرة حياة السيدة العذراء أو أحد القديسين، وفي تطوُّر لاحق مسيرة الأبطال والفرسان. تدور أحداث المُمعِزات غالباً في الأوساط الشعبيَّة والبورجوازية ممَّا يجعل منها صورة لحياة عامَّة الناس في ذلك الزمن. كما أنَّ تتابع مشاهدتها القصيرة والمليئة بالحياة يُوحى للمشاهد بأنَّ ما يراه على الخشبة مُستمد من الواقع المُعاش، على الرغم من البعد العجائبي الذي ينهي الحدث. من جانب آخر فإنَّ العبارة التي تُقدِّمها المسرحية تُحقِّق هدفها من خلال صبرورة الغرض التي تثير الجانب الانفعالي لدى المُشفِّع.

لم يستمر هذا النوع من العروض طويلاً لآه تراجع أمام عروض الأسرار والأخلاقيات. وأشهر النصوص هو مُمعِزات السيدة العذراء، ويحتوي على أربعين مُعجزة لمؤلفين مجهولين كُتبت في فرنسا في أزمنة متباعدة تمتد على طول النصف الثاني من القرن الرابع عشر.

■ المُقدِّمة Exposition

Exposition

Exposition

من الفعل اللاتيني exponere = عرَضَ للنظر، ومنه كلمة Expositio التي تعني مرحلة عرَضَ الموضوع في بداية عمل أدبي أو مسرحي.

اختلف وضع المُقدِّمة وطبيعتها باختلاف الاتجاهات والمدارس. لكنها بشكل عام تقع في بداية المسرحية وتحتوي على المعلومات الضرورية لمساعدة المُتلقي على مُتابعة الأحداث، وتأتي على شكل حوار أو مونولوج. وهي ضرورة درامية للنصوص التي تعرف تطوُّراً درامياً مُتسليلاً وترتبط أجزاؤها بعلاقة السببية (انظر درامي/ ملحق).

في استعراضه لبُنية التراجيديا، أطلق أرسطو (٣٨٤-٣٢٢ ق.م) اسم المُقدِّمة (أو البداية أو المُبدأ) على الجزء الذي يسبق دخول الجوقة. وكان يُطلق عليه اسم الاستهلال Prologos وهو يُوجِّه إلى المُشفِّع لإعطائه المعلومات الضرورية لفهم ما يجري على الخشبة منذ البداية. فما بعد، تميَّزت المُقدِّمة عن الاستهلال لأنها صارت جزءاً عُضوياً من المسرحية بينما ظلَّ الاستهلال خارج نطاق أحداث المسرحية.

وضع أرسطو شروطاً للمُقدِّمة، إذ افترض أنها يجب أن تكون مُطلَّبة لنفس الراي بحيث لا يتساءل ما كان قبل ذلك، واعتبر أنها ما «لا يكون بعد شيء بالضرورة، ولكن شيئاً آخر يُمكن أن يحدث بعده على مُقتضى الطبيعة» (فن الشعر، الفصل السابع).

حدَّدت الكلاسيكية الفرنسية في القرن

السابع عشر قواعد أكثر صرامة للمقدمة نابعة من ضرورة الوضوح والتكثيف الدرامي، ومن التزام الكلاسيكية بقواعد الوحدات الثلاث* وقاعدة مشابهة الحقيقة*. لذلك اعتبرت الكلاسيكية أنَّ المقدمة الجيدة يجب أن تكون «كاملة وقصيرة وواضحة ومؤثرة للاهتمام ومُشابهة للحقيقة».

كذلك وضعت الكلاسيكية قواعد للصيغ التي يمكن أن تأتي عليها المقدمة لتكون عفوية ومُبَرِّرة درامياً، فاعتبرت أنَّ أفضل الصيغ هو الحوار الذي يأخذ شكل تساؤلات تطرحها إحدى الشخصيات وإجابات من الشخصية المُحاورة التي تُعطي المعلومات. أمّا المونولوج فهو أحد الصيغ التي يمكن أن تأتي عليها المقدمة، لكن لم يكن مرغوباً به لطابعه المُصطنع. من الشروط التي وضعتها الكلاسيكية للمقدمة أيضاً أن تكون مُوجزة بحيث تَيمُّ في المشهد* الأوَّل فقط، أو تَمْتدَّ على المشاهد الأولى. وفي أقصى الاحتمالات تَمْتدَّ على الفصل* الأوَّل بكامله دون أن تتجاوزه بحال من الأحوال. كما اشترطت الكلاسيكية أن تحتوي المقدمة على كلِّ العناصر الدرامية الضرورية لفهم الأحداث ومنها التعريف بالشخصيات وبالمكان وزمان الحدث والموقف الذي تطلق منه الأحداث، وعناصر وأطراف الصراع* التي تُشكِّل عُقْدة* المسرحية. ومع أن هذه النبذ لم تأخذ شكل شروط صارمة إلا في القواعد* الكلاسيكية، إلا أنها طُبِّحت في كلِّ أنواع المسرح الدرامي الذي يَفْتَرِض نوعاً من الكثافة الدرامية الزمانية والمكانية فالمقدمة في هذا النوع من المسرح تبدو ضرورة لاخترال الماضي بحيث يبدأ الحدث في أقرب نقطة إلى التقيد، ويعدّها يستمرّ تشابك عناصر الصراع حتى الذروة* (انظر هُرم فرايتاغ في كلمة الذروة). أمّا في تقاليد

مسرح الباروك* وكلِّ أنواع المسارح التي لم تتأثر بالمسرح اليوناني، ولم تَتَّبِعْ نفس المسار الدرامي التصاعدي، وفي مسرح البنية المفتوحة التي لا تَفْتَرِض مساراً يتحدّد بعلاقة بداية وعُقْدة وحلّ، (انظر شكل مفتوح/شكل مُغلَق)، فإنَّ المعلومات حول سياق الأحداث لا تأتي بالضرورة في موقع واحد، وإنما تتبعثر على امتداد المسرحية، أو تأتي المعلومات التي تحتويها المقدمة بعد نقطة* الانطلاق. فظهور الشُّبح في مسرحية «هاملت» للإنجليزي وليم شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦) هو نقطة انطلاق الفعل الدرامي، وهو المُبرِّر الذي يَسمح بتعريف المُتَرَجِّع بما حدث في الماضي، وبالتالي تُصبح المقدمة استرجاعاً لَعَلْفِيَّة الأحداث الزمانية، أي الماضي الذي سببها.

والواقع أنه من خلال المقدمة يُمكن فهم التمايز بين الحكاية* كمجموعة أحداث وأفعال، وبين الفعل* الدرامي وهو الجزء من الحكاية الذي يُشكِّل مسار المسرحية. وبما أنَّ الحكاية أشمل فإنَّ المقدمة تُلخِّص الأحداث التي تَسْبِقُ الفعل الدرامي ولا تُردِّد في سياقه.

حتى نهاية القرن التاسع عشر، ظَلَّتْ المقدمة هاتمة بسبب وظيفتها الدرامية في إعطاء المعلومات. اعتباراً من نهاية القرن التاسع عشر ومع انتشار الواقعية* والطبيعية*، غابت المقدمة بالمعنى التقليدي للكلمة، وتوسَّعت حدودها بحيث تَظَلَّ المعلومات تُعطى تَبعاً خلال تطوُّر الأحداث، وهذا ما نجده في مسرحيات النرويجي هنريك إيسن H. Ibsen (١٨٢٨-١٩٠٦) والإيرلندي جورج برنارد شو B. Shaw (١٨٥٦-١٩٥٠) والأميركي آرثر ميللر A. Miller (١٩٢٠-) على سبيل المثال، لأنَّ المسرحية لديهم تبدأ بالازمة* مُباشرة.

الانطلاق.

المكان المسرحي = Theatre place

Lieu Théâtral

المكان هو الموضع أو الحيز كوجود مادي يُمكن إدراكه بالحواس، وبذلك يَتميّز عن الفضاء*، وهو الفراغ الذي يُحيط بالعناصر المادية.

والمكان هو أحد العناصر الأساسية في المسرح لأنه شرط لتحقيق الغرض المسرحي. وهو - مثل الزمن* في المسرح - ذو طبيعة مُركّبة لكونه يرتبط بالواقع (مكان الغرض المسرحي) من جهة، وبالتخيّل (مكان الحدث الدرامي) المعروض على الخشبة) من جهة أخرى.

ضمن هذه الطبيعة المُركّبة للمكان، تُطلق تسمية المكان المسرحي *Lieu théâtral* على الموضع الذي تُقدّم فيه العروض المسرحية، سواء كان بناءً شديداً يَخصّص لهذا الغرض كصالات المسرح أو مُدرجات الهواء الطلق (انظر العمارة المسرحية)، أو أي حيزٍ مكانيّ يُستخدَم في ظرفٍ ما لغرضٍ مسرحيٍّ (الشوارع، الجوّاب، الحديقة إلخ). وفي كلّ الحالات، ومهما اختلف وضع المكان وشكله غير تاريخ المسرح ومن خصّارة لأخرى، ومهما كانت نوعية الغرض، فإنّ المكان الذي يجري فيه الغرض يشتمل بالضرورة على حيزين مُستغلين عضويًا هما حيز اللّعب *Aire de jeu* الذي يَتمّ فيه الأداء*، وحيز المُرجّة وهو مكان المُتفرّجين. ووجود هذين الحيزين هو ما يُميّز الغرض المسرحي عن الاحتفالات والطقوس وغيرها حيث يَغيّب التمايز بين المُؤدي والمُشارك. أمّا العلاقة بين هذين الحيزين فهي

عندما لم يَعد الغرض المسرحي يسمّى إلى تقليد الواقع ويخلق حالة إيهامية كاملة أو شبه كاملة، ولم يَعد المسرحيّة تسمى لتصوير أحداث ضمن منطق الواقع، لم يَعد للمقدّمة نفس الوظيفة التقليدية، لا بل استُعمرت بشكل مُغاير لتوريط المُتفرّج* بعلاقة التباينية مع أحداث المسرحيّة كما في مسرحيّات الفرنسيّ جان جينييه J. Genet (١٩١٠-١٩٨٦)، أو لخلق تجوٍّ يُثير فضول المُتفرّج ويَحثّه على طرح تساؤلات حول ماهيّة ما قُدّم له في بداية المسرحيّة كما في مسرح العبث* ومسرح الإيطاليّ لويجي بيراندللو L. Pirandello (١٨٦٧-١٩٣٦).

في المسرح المَلحمي*، لم تخضع المُقدّمة لنفس شروط المسرح الدرامي، بل وافتت الحاجة إليها لاختلاف عملية اعطاء المعلومات فيه عنها في المسرح الدرامي. فهي لا تُعطى بالضرورة في بداية الحدث، وأنما يَبعًا في بداية كلّ لوحة*. كذلك فإنّ المعلومات في المسرح المَلحمي تُقدّم بشكل مُغلّغ (تحديد مكان وزمان الحدث بلافئات مكتوبة)، أو تُوجّه للجُمهور* بشكل مُباشر دون أن تُضفى عليها صِبة درامية، وذلك في الأغاني، أو من خلال التوجّه المُباشر للجُمهور، أو من خلال الاستهلال. يُبرّز ذلك بالأهميّة التي تُعطى في هذا المسرح للحُكم على تصرّف الشخصية* في موقف مُحدّد، وهذا الحُكم يَستند على مُعطيات موجودة في الموقف نفسه، ممّا ينفي ضرورة تقديم خلفيّة الشخصيات الاجتماعية والنفسية والتعريف بها في بداية المسرحيّة.

علاقة المُقدّمة بالخاتمة:

انظر الخاتمة.

انظر: الاستهلال، الخاتمة، نقطة

المسرحية*. من جانب آخر يُمكن أن تُستخدم الخشبة كمنبر أو منصة للبرهان على فكرة ما كما في المسرح الملمحي* والمسرح التبريضي*. وطريقة تصوير المكان على الخشبة يُمكن أن تأخذ أشكالاً متعددة، إذ يُمكن أن يَيم ذلك بوجود الديكور (ديكور وحيد وثابت، ديكور مُتغير، ديكور مُزامن *Décor simultané*) أو بغيابه مع الاكتفاء بجسد المُمثل* بحيث ترسم الحركة* أبعاد المكان، أو الاكتفاء بوصف المكان كلامياً.

وطبيعة العلاقة بين الصالة والخشبة كترتيب مكاني وكشكل سينوغرافي تلعب دورها في تحقيق الإيهام* (علاقة المُجابهة في الثلبة الإيطالية)، أو في كسر الإيهام (علاقة التداخل في المسرح الشرقي* وعلاقة الإحاطة في كلّ المسارح ذات الشكل الدائري وفي المُدرجات المسرحية ومسرح الشارع، وعلاقة التبعر في التجارب المسرحية الحديثة، وكلّ ما يقوم على محاولة إلغاء الفوارق والتمايز بين المؤدي والمُتفرج الذي يتحوّل إلى مُشارك كما في المسرح الاحتفالي/الطقسي*).

والواقع أنّ شكل المكان وأسلوب تصويره يلعبان دوراً أساسياً في تحديد نوعية استقبال* العرض وشكل التلقي. وقد لخص الباحث الفرنسي إتيان سوريو E. Souriau هذه المُعطيات بصورتين مكائيتين هما الكروي* والمُكعب Le Cube et la Sphère، واعتبر أنهما كانا الإطارين الأساسيين لشكل المكان في المسرح الغربي عبر تاريخه. وقد اعتبر سوريو أنّ علاقة الفرجة التي تنشأ في هذين الشكلين هي نموذج يَختزل علاقة الإنسان بالعالم: فالكروي* يَقرض وجود المُتفرج داخل العالم المُصور، ويكون فيه حيز الفرجة وحيز الأداء مُتناخِلين لا فصل

علاقة آتية تَدمم مُدة العرض المسرحي وتنتهي بانتهائه، وتقرضها طبيعته الخاصة بقُصر النظر عن الترتيب الذي تقرضه سينوغرافيا* المكان.

كذلك تُطلق تسمية المكان على الموضع الذي تجري فيه وقائع الحدث المُتخيّل، وهو ما تُحدّده الإرشادات الإخراجية* في بداية المسرحية، وفي بداية المشاهد والفصول، أو يُنشَق من الجوار*، ويُسمى مكان الحدث *Lieu de l'action*. يُصور مكان الحدث مادياً على الخشبة بعلاقات تُدرك بالحُواس وتنتهي إلى نُظم مُختلفة تتكوّن من عناصر الديكور* وأجساد المُمثلين وحركاتهم على الخشبة والإضاءة* والمؤثرات السمعية* إلخ. وبواسطة هذه القِلامات تتحوّل الخشبة* إلى فضاء للمحاكاة* يَيم فيه تصوير وعرض الفضاء الدرامي *Espace dramatique* الذي يَقرضه النص (انظر الفضاء المسرحي).

تكتسب الخشبة من هذا المُنتقل وظيفة إرجاعية، إذ إنّ المُتفرج* يتعرّف من خلالها على العالم المُصور أمامه ويُقارنه بما يَعرّف في الواقع. وهذه العلاقة بين العالم الواقعي الذي ينتمي إليه المُتفرج وبين عالم المُنتخِل المُصور على الخشبة محكومة بكيفية التعامل مع الخشبة في العرض والعلاقة بين الصالة والخشبة: فالخشبة يُمكن أن تُغيّب كعنصر ماديّ له عناصره الملموسة والحرية (كواليس، ستائر، فتحات في الأسفل) وتُحوّل إلى عالم إيهامي* (غرفة أو حديقة أو شارع) وهذا ما يَيم عادة في عروض المسرح الإيهامي *Théâtre d'illusion* التي تُقدّم في الثلبة الإيطالية*. وبالمُقابل، يُمكن أن يَيم إبراز الخشبة كخشبة مسرح، أي كمكان للتشثيل واللّعب والأداء كما في عروض مسرح الشارع* ومسرح الأسواق* وكلّ العروض التي تُبرز

قواعد المنظور* لتحقيق الإيهام ضمن صالات المسرح المشيدة، تَمَّ الفصل بين الخشبية والصالة، وُخِلَتْ علاقة مُجَاهِة بينهما. وقد ظَلَّت هذه الأعراف المكانية مُسيطرَة حتى تَوَجَّت في فترة الواقعية* والطبيعية* بتصوير مكان الحدث بكافة أبعاده في الفضاء على الخشبية *Espace scénique* وفي الفضاء خارج الخشبية *Espace extra-scénique* مع اعتبار الكواليس* امتداداً لمكان الحدث، واقتراض وجود جدار رابع* غير مرئي يقيصل الخشبية عن الصالة.

مع رفض الواقعية، وضمن توجه الاستفادة من تطوُّر الفنون التشكيلية والتقنيات في العملية المسرحية، ومع ظهور الإخراج*، أُعيد النظر بمفهوم المكان ككلّ وبمفهوم الديكور وتَمَّ التعامل مع العمارة المسرحية بشكل مُغاير. كما ظهر مفهوم السينوغرافيا بمعناه الحديث، وصار التعامل مع المكان يتمُّ من خلال اعتباره عنصراً مُركِّباً وفضاءً تُستخدم كافة أبعاده بما في ذلك الصالة. نتيجة لذلك تَغَيَّرَت النظرة إلى مُعطيات المكان الموجودة في النصّ وشكل تصويرها في العرّض وبالعلاقة بين الخشبية والصالة:

- فقد تَمَّت إعادة النظر بعلاقة المسرح بالمدينة أي مع الجمهور*. فخرَّج المسرح من العمارة المسرحية المشيدة وصار المكان المسرحي يَشْمُل أي حَيَاز يُمكن أن يتحوَّل إلى مكان عرّض أو فُرجة. وبالتالي صارت العروض تُقدَّم في أي مكان عام، مُشيد أو طبيعي (معمل أو حديقة)، مكشوف أو مُغطى (مسرح هواء طلق أو ملعب كرة قدم، باحة قصر قديم أو مُستودع)، مُجهَّز تقنياً أو غير مُجهَّز (صالة احتفالات أو معمل). كذلك تَغَيَّرَ شكل الفُرجة فَرَفَضَت علاقة المُجَاهِة والفصل، وصار هناك توجه لتحقيق تداخل أكثر فعالية

بينهما بحيث يتحوَّل العرّض إلى ما يُشبه الاحتفال، وهذا ما حلم بتحقيقه الفرنسي أنطونان آرثو (١٨٩٦-١٩٤٨) (انظر احتفالي/ طقسي - مسرح). أمّا المُكعَّب فيُقرِّض وجود المُتَرَجِّع مُقابل العالم المُصوَّر، أي في علاقة ابتعاد عنّا يراه وانفصال عنه. ويكون المكان في هذه الحالة مُفصولاً إلى حَيَازين هما مكان من ينظر ومكان ما يُنظر إليه، وهذا ما تُمثله علاقة المُجَاهِة في المسرح وعلى الأخص في الغلبة الإيطالية (انظر الخشبية والصالة).

أعراف المكان في المَشرَح الغربي:

كان تاريخ المسرح الغربي منذ ولادته وحتى بداية القرن العشرين محكوماً بأعراف* مسرحية لها علاقة بالمكان كتمارة، وبالإمكانات التقنية التي تَسمح بِمُحاكاة الواقع وبالقواعد* التي تَحْكُم بالكتابة*. كما كانت النظرة إلى المكان في المسرح وإلى الأعراف المكانية نابعة من الاهتمام بالتوصُّل إلى المصدقية *Crédibilité* في مُشَاهِة الحقيقة*. فقد ابتدع المسرح اليوناني تقنيات خاصة بتصوير المكان منها استخدام الموشور *Périacte* الذي يَدور على محوره بحيث يَسمح بتبديل الديكور الذي يُصوَّر أمكنة الحدث، ومنها الإيكليما *Ekklema*، وهي عَرَبَة أو منصّة مُجهَّزة بعتلات تتزلق بسهولة بحيث تَسمح باستحضار ما يجري خارج الخشبية إلى أمام أعين المُتَرَجِّجين. أمّا في المسرح الكلاسيكي في القرن السابع عشر، فقد أدّى الالتزام بقاعدة وحدة المكان إلى الفصل تماماً بين ما يجري ويُرَى على الخشبية وبين ما لا يُرى، ممّا قَرَّض استحضار ما يجري خارج الخشبية على شكل سَرْد*.

في عصر النهضة، وبسبب الاهتمام بتطبيق

(١٩٣٧-) الذي قَلَّم مسرحية «معركة وادي المخازن أو الملوك الثلاثة» في مَلْعَب الفتح في مدينة الرباط وأدخل فيها عُرُوض رقص تُقدِّمها فِرَق أصيلة من الخيول والجمال، وبذلك استعاد شكل تنظيم الأعياد والتقاليد الشعبية المعروفة، وجعل من العُرُض المسرحي عيداً للمدينة. كذلك فإنَّ التونسي محمد إدريس (١٩٤٤-) قدَّم مسرحية «يعيشو شكبير» في مَلْعَب رياضي، كما أنَّ اللبناني روجيه عساف (١٩٤١-) قدَّم عروضه في ساحات القرى، وكذلك فإنَّ السورية نائلة الأطرش (١٩٤٩-) قدَّمت عرضاً مسرحياً في خان قديم في دمشق.

المكان في المسرح الشرقي التقليدي:

وُلِد المسرح الشرقي بشكله العام في المَعابِد والمَقْصُور أو في الهواء الطَّلَق (عُرُوض الكابوكي*). في تطوُّر تدريجي حُصِّصت له صالات مسرحية تُسترجع شكل المَعْبَد وعُرُوض الهواء الطَّلَق (الصُنوبرات المرسومة على اللوحة الخَلْفية في مسرح النو* الياباني). وفي كلِّ الأحوال يُمكن القول إنَّ تصوير المكان على الخشبة في المسرح الشرقي التقليدي لم يأخذ طابعاً إيهائياً كما في الغرب لمُحافظته على الطابع الطَّقسي، وقد نَجَم عن ذلك عِلَاقَة قُرْجَة مُغايرة وخاصة.

انظر: الفضاء المسرحي، العمارة المسرحية، الخشبة والصالة.

■ المُلَقَّن

Prompter

Souffleur

وظيفة تُسند إلى أحد العاملين في المسرح وتقوم على تذكير المُمثِّل بِنَصِّه أثناء العُرُض المسرحي. يَهِيس المُلَقَّن النصَّ هَمَّساً بحيث

بين المُتَفَرِّج وما يراه.

كذلك ظهرت تجارب تقوم على ديناميكية العِلَاقَة بين حَيِّز التُرْجَة وحَيِّز اللُّعِب كما في عُرُوض فرقة البريد أند بابيت Bread and Puppet التي تُنتقل في الشوارع، وعُرُوض فرقة مسرح الشمس التي تُبْعَث العُرُض على عِدَّة خشبات يُنتقل المُتَفَرِّج لرؤية كلِّ منها، وعُرُوض الأميركي ريتشارد شيشنر R. Schechner (١٩٣٤-) التي يُحيط فيها حَيِّز اللُّعِب بالمُتَفَرِّجين ويَدْفَعهم للانتقال في المكان لمتابعة العُرُض (انظر مسرح البيئة المحيطة).

كذلك فإنَّ الإخراج الحديث تعامل مع مُعطيات المكان في النصِّ بشكل جديد. فالديكور لم يَدَّ بالضرورة بِصُور بشكل إيقوني كامل مكان الحدث، وإنَّما صار يُوحى بالعِلَاقَات بين القُوى التي تُسْتَبط من فهم التَّيْبَة المعيقة للنصِّ (انظر التَّيْبَة والمسرح). ولذلك صارت هناك أَهَمِّيَّة أكبر للعُرُض المسرحي* والأكسسوار* كعناصر مُستَقِلَّة تلعب إلى جانب جسد المُمثِّل وحركته في المكان دَوْر تشكيل الفضاء الدرامي للحدث.

تأثَّر المسرح العربي بتطوُّر المكان المسرحي في الغرب، وقد كان شكل التَّيْبَة الإيطالية النموذج الأكثر شيوعاً فيه. في تطوُّر لاحق، وضمن الاتِّلاع على التجارب المسرحية التي طالت المكان المسرحي في السَّينَات في الغرب، ظهرت مُحاولات للخروج من المكان المسرحي التقليدي، والعودة إلى الأطر المكانية التي استغلَّها الرُّوَاد في بدايات المسرح العربي (الحناق والمَقَاهي والخانات والبيوت)، وذلك لاستعادة العِلَاقَة الحَيَّة بين المسرح والمُتَفَرِّج. من أَهمِّ الذين تعاملوا مع المكان المسرحي بنظرة مُجدِّدة المُخْرِج المغربي الطيب الصديقي

التدريبات وتسجيل جميع التعديلات التي تطرأ على النص أثناءها، لذلك فإن النص الذي يحمله المُلَقَّن يقترب كثيراً مما يُسمى نشرة التعليمات *Cahier de Régie*. كما يفترض منه أن يعرف النص والقُرْض جيداً بحيث يُدرك بسرعة ضرورة التدخل لإنقاذ الموقف، وبعيد لا يتدخل في حال كان المُمَثِّل يتلَكَّا في قول جُمْلته قصداً.

في البداية كان المُلَقَّن يجلس في الكواليس، ثم أُعِدَّت له في مُقدِّمة الخشبة قُتْعَة مُعْظَاة من جهة المُخْرُجِينَ بحيث لا يَرُونَهُ وهو يُلَقِّن الأدوار للمُمَثِّلِينَ. تُسمى هذه القُتْعَة باللغة المسرحية الدارجة في العربية «كبوشة» وقد يكون أصل الكلمة من الإيطالية *Cappuccio* أي قُبْعَة الرأس.

مع تطوُّر التَقْنِيَّات في العصر الحديث صارت قُتْعَة المُلَقَّن تحتوي على لوحة تحكُّم مُتَّصِلَة بِغُرَف المُمَثِّلِينَ لتُنبِّههم إلى اقتراب دورهم، ويُرْدهَة الانتظار المُلاحَقة بالمسرح لإعطاء إشارة اقتراب بداية القُرْض بعد الاستراحة. في يومنا هذا لم يَدَّ المُلَقَّن يتواجد على خشبة المسرح، واخضت القُتْعَة المُخَصَّصَة له في سينوغرافيا* القُرْض، لكن بعض المسارح تُلجأ إلى استخدام تقنيات مُتطوِّرة إذ تُجَهِّز المُمَثِّلِينَ بأجهزة استماع بِمَوْجَّات قصيرة تسمع لهم بِسَمَاع كلمات المُلَقَّن دون أن يَلحَظ الجُمهور ذلك.

في بعض العروض يُمكن للمُخْرِج* أن يَضَع قُتْعَة المُلَقَّن على الخشبة كخيار إخراجي مقصود، أو يطلب من المُلَقَّن نفسه أن يتواجد على الخشبة، وذلك لإبراز المسرحية* كما في مسرحية «سِتْ شَخْصِيَّات تَبْحَثُ عَنْ مُؤَلِّف» للإيطالي لويجي بيرانديللو *L. Pirandello* (١٩٦٧-١٩٣٦)، أو لاستعادة صورة المسرح في الماضي كما هو الحال في مسرحية «سهره

يَسْمَعُهُ المُمَثِّلُونَ دون الجُمهور*، ومن هنا التسمية الفرنسية *Souffleur* = الهامس. ترتبط وظيفة المُلَقَّن اليوم بما يُسمى مسرح الريبورتار *Théâtre de répertoire* حيث تُقَلَّم عِدَّة مسرحيات مَعاً بِشكل مُتَنَابُؤ مِمَّا يُشكِّل عِيَّاً على ذاكرة المُمَثِّلِينَ الذين يَلعبون أدوارهم في عِدَّة مسرحيات بِتَفَرُّس الوقت (انظر الريبورتار).

تَمُود وظيفة المُلَقَّن إلى ما كان يُعرف في عُروض الأسرار* في مسرح القرون الوسطى بِاسم مُدير اللُّبَّة *Meneur de Jeu*، وهو شخص كان يَقِف على الخشبة* مع المُمَثِّلِينَ وَيُشير بِمِصْبَاة إلى كُلِّ مُثَلٍّ يَحِين دَوْرهُ لكي يَتَدخَّل في الوقت المُناسِب. كما كان يُمسك بِنَصِّ المسرحية لِيساعد المُمَثِّلِينَ على إلقاء جُمْلهم في حال النسيان. وتُبرِّز هذه الوظيفة بِطُول النصوص المسرحية في تلك الفترة، وبِعَادَة استخدام مُثَلِّين غير مُحْتَرِفِينَ من أعيان المدينة لِأداء الأدوار.

عَرَف المسرح الإليزابيثي وظيفة حامل الكتاب *Book-Holder* الذي كان يُذَكِّر المُمَثِّلِينَ بِالنص وَيُحيل لهم الأكسوارات اللازمة لِأدائهم وَيُحْفَظُهَا بعد انتهاء القُرْض. بِالإضافة إلى ذلك كان حامل الكتاب يَهْتِم بِتَقْدِيم المُمَثِّلِينَ في الكواليس* حين يَجُلُّ دورهم، (وهي الوظيفة التي اضطلع بها لاحقاً المُنادي *Call-Boy*، واستبدلت في العصر الحديث بالميكروفونات في غُرَف المُمَثِّلِينَ). وتُعتبر النصوص التي كان يَحْمِلُهَا حامل الكتاب مَصْدَر معلومات هامٍّ عن المسرح الإليزابيثي لِأنَّها تحتوي على أسماء المُمَثِّلِينَ، وفي بعض الأحيان كانت الوثيقة الوحيدة المُتَبَقِّية عن نُصوص المسرحيات في تلك الفترة.

يُطلب من المُلَقَّن عادة حُضُور جميع

المُمَثِّل الكوميديّ مُقابل المُمَثِّل التراجيديّ *Tragédien*، ثُمَّ تَقَمَّ استعمال الكلمة تدريجيًّا.

في اللغة العربية، كلمة مُمَثِّل مأخوذة من فعل مَثَّلَ مَثُولًا فَلَانًا: صار مثله، ومَثَّلَ فَلَانًا بفلان شَبَّه به، ومَثَّلَ تمثيلًا الشيءَ لفلان صَوَّرَهُ له بالكتابة ونحوها حتَّى كأنَّه ينظر إليه. أي إنَّ التمثيل يحول باللغة العربية معنى المُحاكاة. وقد استعمل الرواد في بدايات المسرح العربيّ كلمة المُنشِخص والمُنشخصاتِ والألعاب إلى جانب كلمة المُمَثِّل.

يُمكن أن نعتبر أنَّ لوظيفة المُمَثِّل أصولًا مُتعددة منها الرُواة *Rhapsodes* والمُنشدون *Bardes*، ومنها القائمون على الطقوس الدينية والسحرية في الحضارات القديمة. وتدلُّ التسميات التي كانت تُطلق على المُمَثِّل في المسرح اليونانيّ والرومانيّ على التطوُّر الذي طرأ على وظيفته في العملية المسرحية كمؤدِّ. فكلمة *Hipokrités* التي كانت مُستعملة في بلاد اليونان للدلالة على المُمَثِّل تعني «الذي يُجيب»، في حين أنَّ التسمية الرومانية *Histrion* تعني «الذي يرقص». من هذا يُستدلُّ على ما كان يُطلَب من المُمَثِّل من مهارات في الإلقاء* أو في الحركة*. كذلك فإنَّ أوروبا القرون الوسطى عرفت بالإضافة إلى المُمَثِّلين الجوالين *Jongleurs* فئات أخرى من المؤدِّين أطلقت عليهم تسميات مُتنوعة حسب نوعية أدائهم *Ministrel, Histrion, Mime, Bouffon, Troubadour, Nugator*. وهذه التسميات لم تكن تدلُّ على المُمَثِّل بشكل عامّ، وإنَّما على نوع مُعيَّن من الأداء كالتهريج والهلواتيات والرواية والإنشاد. ونعكس الصنعي تدلُّ التسميات الموجودة في اللغة العربية على نشاطات مُتنوعة كان يقوم بها المُنشد والمُحيط والنديم والغزور والحكواتي* والمُؤذال والمُذاح.

مع أبي خليل القباني «المسوري معذاه ونوم (١٩٤١-) التي قدِّمت في عام ١٩٦٥.

في المسرح العربيّ، أدخلت وظيفة المُلَقِّن وجُوهريّات المسارح بفتحة خاصّة به وشكَّل عُرُفاً من أعراف* المسرح حتَّى السَّينات حيث بدأ يَخْتِج. جدير بالذكر أنَّ إدخال وظيفة وعُلبة المُلَقِّن على المسرح العربيّ كان جُزءاً من مُحاولة نقل بُنية المسرح الغربيّ وشكله. ويقال إنَّ مارون النقاش (١٨١٧-١٨٥٥) قد وضع عند عودته من إيطاليا فتحة للمُلَقِّن في خشبة مسرحه دون أن يعرف استعمالها في البداية. كما يقال إنَّه في أحد عُرُوض يعقوب صنوع (١٨٣٩-١٩١٢) حصل خلاف بين المُلَقِّن والمُمَثِّل فأثار ضحك الجمهور ممَّا جعل صنوع يُدخل هذا الخلاف في المسرحية ويستعيده في كلِّ عُرُض لإثارة الضحك.

■ الملهاة: انظر: الكوميديا

Performer/Actor

■ المُمَثِّل

Comédien/Acteur

المُمَثِّل هو الإنسان الذي يُجسّد شخصيّة غير شخصيّة الحقيقيّة أمام جمهور* ما، ويقوم بذلك عن قصد. ويُقال في مثل هذه الحالة: مَثَّلَ، شَخَّصَ، أدّى دورًا، لَوَّبَ دورًا (انظر أداء المُمَثِّل).

والكلمة اللاتينية *Actor* تعني «ذلك الذي يتصرّف أو يفعل»، أي الفاعل. وهي مأخوذة من فعل *agere* الذي يعني فَعَلَ، وكانت في القرن الرابع عشر تُطلق على الشخصية* أو الدور*. ثُمَّ صارت في القرن السابع عشر تُطلق على المُمَثِّل. أمَّا كلمة *Comédien* فهي أحدث، إذ ظهرت في حوالي ١٥٠٠ وهي مأخوذة من كلمة كوميديا*. في ١٦٦٣ صارت تدلُّ على

الأنواع* المسرحية وأشكال الفرجة* المتنوعة.
في البدايات، وعندما كان الممثلون
يشاركون في الطقوس الدينية، كانت لهم أهمية
اجتماعية، وكان الممثلون يعملون بشكل مستقل
أو ينظمون في تجمعات مثل «فاني ديونيزوس».
كما أن حياة الترحال التي كانوا يعيشونها بحكم
المهنة في الحضارة اليونانية جعلت منهم سفراء
لبعض المهنات الضعيفة مما أعطاهم نوعاً من
الخصانة الدبلوماسية وجعل منهم في كثير من
الأحيان نجوماً.

عرفت الحضارة الرومانية بداية انحدار مكانة
الممثل في المجتمع. فعلى الرغم من أن بعض
الممثلين كانوا هواة من الطبقة الأرستقراطية، إلا
أن استخدام العبيد في العروض العامة جعل من
مهنة التمثيل مهنة مُحترقة. وقد ظلت هذه النظرة
سائدة طويلاً واستمرت حتى القرن السابع عشر
حيث اعتُبر الممثل المحترف ملعوناً لا يحق له
أن يُدفن براسم دينية.

في القرون الوسطى كان رجال الدين وأعيان
المدينة يشاركون في المسرحيات الدينية دون أن
يجعل ذلك منهم ممثلين مُحترفين. بالمقابل،
بدأت تظهر تجمعات جرفية تجعل من التمثيل
مهنة واحترافاً. وكان الممثلون المحترفون يتمون
في غالبيتهم إلى البروجوازية الصغيرة ويعتمدون
في معيشتهم على ما تقلمه العروض من أرباح.
كذلك كانت هناك ظاهرة انتقال مهنة التمثيل
ضمن أفراد العائلة الواحدة (عائلة بيجار Béjart
في فرنسا).

مع تطور الوهن باتجاه التنظيم الجرفي،
شكل الممثلون أخويات Confréries لها طابع
تعاؤني يمتد تقسيم الأرباح بين أعضائها وكان
ذلك بداية ظهور مفهوم الفرقة* المسرحية.
وتُعتبر فرق الكوميديا دبلارته* في إيطاليا

في يومنا هذا ما زالت هناك تسميات مُتعددة
للدلالة على التمثيل، وهذا يعود للظروف
التاريخية والاجتماعية التي تطورت ضمنها مهنة
التمثيل، وللمنحى الذي أخذه الأداء* عبر
التاريخ، خاصة وأن مفهوم الممثل بالمعنى
الحديث لم يظهر في أوروبا إلا في وقت متأخر
مع ظهور التمثيل كمهنة احترافية، ومع تبلور
المسرح كظاهرة تشكل جزءاً من حياة المدينة.

يقوم التمثيل على مبدأ المحاكاة* والتقليد.
ولأن التقليد موجود في الحياة وضمن الطبيعة
الإنسانية، يُمكن القول بأن كل إنسان مُمثل
بشكل ما (انظر اللعب والمسرح). لكن أداء
الممثل يحيل إلى جانب نزعة المحاكاة الغريزية
بعداً اجتماعياً لأنه يفترض العرض أمام
الآخرين. ولذلك فإن المنظور السوسولوجي
الحديث تناول هذا البعد بالتحليل واعتبر أن
تسمية Comédien تُطلق على «البعد المعاش
والذاتي للنشاط التمثيلي»، في حين أن كلمة
Acteur تعني البعد الاجتماعي والخارجي لهذا
النشاط، وهذا ما يتيه الباحث الفرنسي جان
دوفينييو J. Duviniaud في كتابه حول
سوسولوجيا الممثل. كذلك استُخدمت
السميولوجيا* تسمية الممثل Acteur لتسمية
إحدى تجليات الشخصية المسرحية والزائفة
عندما تُقرأ عبر صفاتها المُفردة، فتكون بذلك
مثلاً للقوة الفاعلة Actant التي لا تحول ملامح
إنسانية (انظر نموذج القرى الفاعلة).

الممثل في المجتمع:

تشكل الدراسات السوسولوجية للممثل عبر
تاريخ المسرح أحد مجالات سوسولوجيا*
المسرح. تقوم هذه الدراسات بتقصي وضع الممثل
في المجتمع والعلاقة بين وضع الممثل وبين

النموذج الأكثر تكاملاً فيها.

تَبَلُّور الوضع الاجتماعي واليهوتي للممثل ابتداء من القرن السابع عشر مع دعم الملوك والأمراء للفرق المسرحية (لويس الرابع عشر في فرنسا وشارل الثاني في إنجلترا)، ومع ظهور مسارح محلية في كل بلد من بلاد أوروبا، ومع بناء المسارح الثابتة. في ألمانيا التي كانت تخضع لقسامات داخلية حتى القرن الثامن عشر، كان الممثلون جوالون يُؤدّون مهارات مختلفة، وتأخر ظهور الممثل بمعناه الحديث. والدليل على ذلك عدم وجود سجل لأسماء الممثلين إلا من كان منهم ممثلاً وكاتباً في الوقت نفسه مثل الألمانية كارولينا نويبر C. Neuber (١٦٩٧-١٧٦٠).

مع الثورة الفرنسية طرأ تحول هام على وضع الممثل في فرنسا. فقد استعاد اعتباره المدني والديني، خاصة وأنه ربط نفسه بالسلطة. في القرن التاسع عشر وبدايات العشرين ظهر مفهوم الشجوية *Vedettariat* (تالما Talma، سارة برنار S. Bernard، لورانس أوليفيه L. Olivier، جيرار فيليب G. Philippe، أورسون ويلز O. Wells، لوي جوفيه L. Jouvet) وامتدّت هذه الظاهرة لتشمل السينما.

في بدايات القرن العشرين، بدأ الممثلون يلعبون دوراً يتجاوز الدور الإبداعي. فقد ظهر مفهوم الممثل المُلتزم الذي يبتني القضايا الاجتماعية والسياسية، كما انتظم الممثلون في تنظيمات وبقايات تضمن لهم حقوقهم. على الصعيد الإبداعي، تحول بعض الممثلين إلى مُخرجين ومُؤثّرين، وهذه حالة الفرنسيين شارل دولان C. Dullin (١٨٨٥-١٩٤٩) وجاك كوبيو J. Copeau (١٨٧٩-١٩٤٩) وجان فيلار J. Vilar (١٩١٢-١٩٧١) والروسي كونستانتين

ستانيسلافسكي C. Stanislavski (١٨٦٣-١٩٣٨).

المرأة ومهنة التمثيل:

في بلاد الرومان شاركت النساء في التمثيل. وفي القرون الوسطى شاركت المرأة لأداء دور حوّاء فقط في المسرح الديني* ولم تكن في هذه الحالة ممثلة مُحترفة. أما أول ظهور للمرأة كممثلة مُحترفة بالمعنى الحديث فقد كان في إيطاليا ضمن فرق الكوميديا ديلارته، ثم في فرنسا، في حين لم تعرف الممثلة المرأة في إنجلترا قبل عام ١٦٦٠ لوجود موقف أخلاقي يدين الممثلات ويعتبرهن مثل المحظيات. جدير بالذكر أن أول ممثلة في ألمانيا كانت إنجليزية حتى ظهرت الألمانية كارولينا نويبر.

في لبنان وسورية ومصر شاركت المرأة بشكل فعلي في أداء العروض منذ بدايات المسرح وقد كان لكل من الممثلين المصريين فاطمة رشدي وميرة المهدي فرقتها المسرحية الخاصة، كما كانت فرقة اللبنانية نادية العريس تضم أكثر من مائة عنصر. لكنّ امتحان المرأة لمهنة التمثيل لم يكن مقبولاً تماماً في تلك الفترة.

الممثل في المسرح العربي:

في بدايات المسرح العربي، كان الممثل يُسمّى المُشّخص، وعلى الرغم من النجاح الذي لاقاه بعض المسرحيين، فإنّ النظرة إلى الممثل كانت سيئة بشكل عام. وفي ١٨٨٨ صدر قرار في مصر بمنع الطلاب من ممارسة مهنة التمثيل. في بداية القرن العشرين، وعلى الأخص في مصر، انتظم الممثلون في فرق كانت تشارك أحياناً، وكان الممثلون يُمارسون مهنة أخرى إلى

جانب التمثيل ليستطيعوا أن يُفقهوا على أنفسهم. في ١٩٣٥، طرأ تعديل جذري على مهنة التمثيل وذلك مع تأسيس أول فرقة قوية في مصر، إذ صار المُمثِّل مُوطَّأً في مؤسسة ويتقاضى راتباً شهرياً. لكن الوضع الاجتماعي والمالي للمُمثِّل ظلَّ صعباً. وفي يومنا هذا صار المُمثِّل المسرحي العربي يعيش نفس وضع مثيله في العالم ويُعرَف نفس مشاكله ومزاياه.

المُمثِّل ضمن العملية المسرحية:

المُمثِّل هو نواة المسرح. فهو العنصر الذي يُحقِّق تقاطع النص والعرض، وهو الحامل الرئيسي للعملية المسرحية إذ لا يقوم العرض إلا بوجوده. وحتى في عروض النسخ، هناك دائماً مُمثِّل يقوم بتحريكها ولقظ حوارها. وقد ظلَّ المُمثِّل في تاريخ المسرح العنصر الثابت الوحيد في كل الأنواع والأشكال المسرحية، وفيمن كل التغيرات التي عرَفها المسرح، والتي طالت عناصر مختلفة أو ألغتها. من هذه التغيرات تراجع دور الكاتب، ودخول المخرج كمهمة مُستَغلة، والاستغناء عن الديكور، والخروج من العمارة المسرحية التقليدية وغير ذلك. لكن دور المُمثِّل في العملية المسرحية اختلف مع الزمن، وخاصة مع تحوُّل المسرح من مسرح نص إلى مسرح حركة. وقد ارتبط حجم أداء المُمثِّل وطبيعته (أداء كلامي أو حركي) بالأعراف المسرحية السائدة في كل زمان ومكان.

أما التحوُّل الرئيسي الذي طرأ على وضع المُمثِّل في العرض فكان بتأثير دخول الإخراج على العملية المسرحية في القرن التاسع عشر. فعندما صار المخرج سيِّد العملية المسرحية، تراجع هامش حرية المُمثِّل في الإبداع، ولم يُعد

حرّاً في انفعالاته، وتحوُّل إلى أداة كما أرادها المخرج الفرنسي أندريه أنطوان A. Antoine (١٨٥٨-١٩٤٣) أو إلى دمية كما أرادها الإنجليزي غوردن كريغ G. Craig (١٨٧٢-١٩٦٦)، وفي ذلك هزيمة للمُمثِّل. لكن الناقد المسرحي الفرنسي برنار دورت B. Dort يرى أنّه عندما قُبِل المُمثِّل أن يُصبح أداة طيِّعة في يد المخرج، صارت هزيمته انتصاراً لأنه احتلَّ موقعاً جديداً في العملية المسرحية، وأنَّ المُمثِّل المعاصر هو وليد هزيمة المُمثِّل الكبير في القرن التاسع عشر.

اهتمَّت الدراسات الحديثة بدراسة وضع المُمثِّل في العرض المسرحي على ضوء متاهج البحث المختلفة: فقد اعتبرت السيمولوجيا المُمثِّل علامة من علامات العرض، ودرست علاقته بالمكوّنات الأخرى مثل الديكور والزِّي المسرحي والماكياج والمكان. كما أنّها لم تُعتبره مجرد مُؤدٍّ للنص، وأنما نظرت إليه على أنّه نصّ في حدّ ذاته، بمعنى أنّه حامل لعلامات يُمكن استقراؤها وتفكيكها لتكوين المعنى. وبالتالي صارت هناك إمكانية أمام المُمثِّل لأنّ يعي وضعه المُزدوج كلاعب أو كُؤود، وكحامل للمُتخيِّل ضمن لعبة الخيال في المسرح.

من ناحية أخرى، وفيمن التوجّه لتضخيم المسرح في الغرب، عاد المُمثِّل ليُصبح أساس العرض. فقد اعتبر مُؤدِّياً خلاقاً *Performer* يُمارس طقساً يصل به إلى حالة النشوة أو الوُجْد *Trance*، وإنساناً يعيش المسرح كتجربة حياتية ومسرحية بأن واحد يَحيث صار التدريب *Training* هدفه الأساسيّ وليس العرض. نجد هذا الموقف من المُمثِّل لدى الفرنسي أنطوان آرتو A. Artaud (١٨٩٦-١٩٤٨) والبولوني جيرزي غروتوفسكي J. Grotowski (١٩٣٣-)

Perspective

■ المنظور

Perspective

المنظور في اللغة العربية هو موضع النظر، وأصل كلمة Perspective من الفعل اللاتيني Perspicere الذي يعني «يُنصَر من خلال».

والمنظور مُصطلح من مصطلحات الرسم والقمارة يرتبط بفكرة الرؤية عبر الفضاء أو الفراغ في اتجاه العمق. وهو مبدأ تصويري يتحقق بالرسم بطريقة خداع البصر *Trompe l'œil*، لأنه يرمي إلى تصوير الأشياء ذات الحجم، والكُتَل ثلاثية الأبعاد، على مساحة مُسطحة ذات بُعْدَيْن هي اللوحة، وتُحسَب فيه خطوط القرار انطلاقاً من نقطة مركزية هي عين المشاهد. وهو يؤلّد تأثيراً بصرياً يجعل الأشكال البعيدة تبدو أصغر من الأشكال القريبة، ويُعطي الإحساس بالبعد والحجم.

استُخدمت قواعد المنظور في المسرح لتحقيق التأثير الإيهامي لأن المنظور يَسمح بتصوير مساحات لامتناهية في مكان مُحدّد هو خشبة المسرح، وبذلك يُمكن للقائمين على الديكور تصوير مكان الحدث مهما كان واسعاً (منظر طبيعي، قصر إلخ).

ظهرت المحاولات الأولى للرسم حسب قواعد المنظور في ديكور المسرح منذ القرن الرابع عشر في إيطاليا. وأوّل مَنْ طَبِّقَهُ هو المعماري بيروزي Peruzzi ومن بعده تلميذه رافائيل سياستانو سيرليو S. Serlio الذي وضع الأسس العلمية للمنظور السينوغرافي في كتابه «الكتاب الثاني للمنظور» (١٥٤٥) وطَبِّقَهُ على الديكور المسرحي (انظر سينوغرافيا).

يُعتبر تطبيق مبدأ المنظور على ديكور المسرح مرحلة هامة من مراحل تطوّر القمارة المسرحية* وشكّل المكان* المسرحي لأنه كان

والإيطالي أوجينيو باربا E. Barba (١٩٢٧-). هذه النظرة الجديدة ركّزت على كلّ مكان التعبير لدى المُمثّل، وأعطتها جسده الذي بقي مُقيماً لفترة طويلة في المسرح الغربي الرسمي. ومع هذه النظرة ظهر المفهوم الجديد للمُمثّل كمتّيج لخطاب من خلال الحركات والوضعيّات التي يؤدّيها والكلام الذي يتّفق به خلال العرض المسرحي، وهذا ما تناوَلته بالبحث على المستوى النظري الدراسات السوسولوجية والانتروبولوجية التي ركّزت على المسرح وبيّنت ما في الطقوس البدائية من حالة مسرحية (انظر سوسولوجيا المسرح، الانتروبولوجيا والمسرح).

مع ظهور صيغة الإبداع الجماعي* في المسرح المعاصر، عاد المُمثّل ليلعب دوره في خلق العملية المسرحية. لا بل إنّ القائمين على هذه التجارب مثل الإنجليزي بيتر بروك P. Brook (١٩٢٥-) والفرنسيّة آريان موشكين A. Mnouchkine (١٩٣٩-) اعتبروا أنفسهم مُجرّد مُنشّطين Animateurs ليؤدّدوا على دور المُمثّل في أعمالهم كبُدع.

المُثّل والشخصية:

انظر الشخصية، الدور.

أداء المُثّل:

انظر هذه الكلمة.

إعداد المُثّل:

انظر هذه الكلمة.

انظر: إعداد المُثّل، أداء المُثّل، اللّعب

والمسرح.

اللوحة الخلفية* التي تكمل الديكور وتمثل خط الأفق. من جهة أخرى لم يتحقق التناصب بين حجم الديكور الشئد والرسوم وحجم جسد الممثل الذي يتحرك على الخشبة، لكن المتفرجين تقبلوا ذلك كمعرف.

في القرن التاسع عشر لم يند مبدأ المنظور مقبولا لأنه يتناقض مع الاستخدام الواقعي للديكور الإيهامي.

انظر: الديكور، السينوغرافيا، الغلبة الإيطالية، العمارة المسرحية.

Clown

■ المهرج

Clown

كلمة مهرج في اللغة العربية مأخوذة من فعل مَرَجَ، أي مَرَحَ أو أتى بما يفسدك منه. ومهرج في الحديث يعني أفاض فأكثر أو خلط فيه. أما كلمة Clown التي تستخدم في الإنجليزية والفرنسية للدلالة على المهرج، فهي كلمة إنجليزية كانت تعني الفلاح أو الجلف. وأغلب الظن أنها كانت اسم علم لشخص ما ثم تحولت إلى تسمية عامة واستخدمت في أغلب اللغات للدلالة على أنواع متعددة من الشخصيات المضحكة التي يعتمد أداؤها على المهارة الجسدية، ونجدها في النصوص الأدبية وفي المسرح* وفي أشكال الفرجة* ويثل السيرك*.

لا توجد للمهرج ملامح ثابتة. فهو يختلف من حضارة لأخرى، ويرتبط بالثقافات المحلي لكل بلد من البلدان، ويتقاليد الفرجة الشعبية وينوعية الإضحاك السائدة في الأوساط الشعبية التي تنحدر منها هذه الشخصية* أصلا. ولذلك فقد أفرز أنماطا محلية متعددة لها نوعية أداؤها الخاص وطريقتها في الكلام والصرف، وليامها المحدد. كما أن كل نمط من هذه الأنماط تطوّر

تعبيرا عن توجه لإيجاد مبدأ تصويري يتناسب مع شكل كتابة* مسرحية جديدة تقوم على وحدة المكان وعلى قاعدة مشابهة الحقيقة، ويتناسب مع توجه المسرح لتحقيق الإيهام*. ففي القرون الوسطى لم تكن هذه المبادئ مطروحة، وكانت إمكانية الحدث تتعدد وتتجاوز وتمثل بصيغة الديكور المتزامن *Décor simultané* دون أي اهتمام ب مشابهة الحقيقة (الجنة إلى جانب قصر الملك إلى جانب الجبل). وقد سمح الديكور الذي يقوم على مبدأ المنظور بتصوير المكان كفضاء* متكامل الأبعاد، ويتحول الخشبة* وأجساد الممثلين فيها إلى لوحة بصرية يتحقق فيها الإيهام الذي قامت عليه جمالية المسرح الغربي حتى العصر الحديث.

والواقع أن تطبيق المنظور في الديكور تراكب مع ظهور شكل خشبة خاص هو الغلبة الإيطالية* التي تخلق علاقة مجابهة في الرؤية من خلال الفصل عضويا بين الخشبة والصالة* بعد أن كان مكان التمثيل ومكان الفرجة يتداخلان في شكل العمارة المسرحية في القرون الوسطى. من جهة أخرى سمح تطبيق المنظور على الخشبة بتطوير نظام الكواليس* التي صارت تتخذ على شكل شوارع أو بوابات مغطاة ببنارة بحيث تسمح بدخول وخروج الممثلين دون كسر الإيهام.

ومع أن المنظور سمح بالإيهام بعمق الخشبة ويوجد مسافات تشبه المسافات في الواقع لأنه يقوم على تصوير المكان وكأنه حقيقي، إلا أن ذلك لم يمنع من لوجود بعض الإشكاليات الفنية. فمن جهة لم يتوصل الديكور في تلك الفترة لتحقيق الانسجام بين خطوط الفرار في الديكور الشئد على شكل أبنية وقصور متتابعة حتى تحلقة الخشبة، وبين خطوط الفرار في

وأفرز تسميات مُتعددة.

المُهرَج في تقاليد الفُرجة:

على الرغم من صعوبة تحديد الأصول المباشرة للمُهرَج في كل بلد، إلا أنه يُمكن التأكيد أنه كان موجوداً في أغلب الحضارات القديمة ضمن ما عرفته من احتفالات. ففي الهند مثلاً عُرف المُهرَج منذ القِدَم، وأخذ ملامحه من شخصية ناسك ترك الرّهينة وتحوّل إلى لَص، وصار بعدها جزءاً من تقاليد المسرح الهندي وكلّ البلاد التي تأثرت بهذا المسرح.

في الصين، نجد المُهرَج في أوبرا بكين* حيث يُصنّف ضمن الشخصيات الّزُصيفة نسبة إلى الشخصيات الأخرى الّرفيمة، ويسمّى الوجه الصغير المُلَوّن Petit visage peint لأنّ المُمثل الذي يُؤدّي هذا الدّور يَطلّي وجهه بَيّضاً أو داكياً، وهو يُؤدّي شخصية غيّبة أو خبيثة دون أن تكون بالضرورة مُضحكة.

في العالم العربيّ يكثر ذكر المُهرَجين والمُقلّدين والمُمثّلين والطّراف في المخطوطات العربيّة وفي كتب التّراث، ونستدلّ منها أنّ شخصيات مثل النديم والمُحِبّظ والأحمق والمُغفّل كانت شخصيات مُحبّبة شعبيّاً وتَقترّب من المُهرَج. بالمُقابل عرفت أشكال الفُرجة الشعبيّة وجود المُهرَج بشكله الصريح، فقد عُرف في مصر مُهرَج فرق الغوازي الذي كان يصنّع وجهه بالديق أو الكلس ويَحيل «الفرقة»، وهي سوط من الحبال المضفورة يُقرع بها مُثيراً الضّحك، أو يشير بوقبضها الطويل المصنوع من الخشب إشارات جنسية فاضحة. كان هذا المُهرَج يُعلّق على الجوار* بأسلوب فزليّ ويُقدّم فصولاً تمثيلية مُضحكة بين فقرات عَرْض الغوازي، وهي من فِرَق التمثيل الارتجاليّ التي

كانت تُقدّم شخصيات نمطية تُبالغ في إضحاك الجمهور عن طريق القّد والتكات البذيئة. وقد أطلق الفلاحون المصريون على المُهرَج اسم أبو عَجّور، وقد يكون في هذه التسمية رمزاً جنسياً. عُرِف أيضاً في مصر شخصية علي كاكّا، وهو مُهرَج يضع على وسطه حزاماً تتدلّى منه قطعة تُشبه القضيّب، وكان هذا المنظر يُثير الضّحك. وهذه الشخصية تُشبه الأراغوز* في بعض ملامحها. ويرى الناقد المصريّ علي الراعي في كتابه «الكوميديا المرتجلة» أنّ التهرّيج الذي كان يقوم به المُمثّلون الجوّالون في الأعراس وحفلات الختان والزّار هو الشكل الأسبق للآداء* المسرحيّ عند العرب، وأنّ شكل آداء المُمثّلين/المُهرَجين كان مُستمدّاً على الأغلب من الكوميديا ديلارته*.

في يومنا هذا، وضمن حركة العودة إلى التّراث لتضريح المسرح العربيّ، تمّ استخدام شخصيات شعبية لها نفس الطابع التهرّيجي الذي يسمح بإعطاء الوجه الآخر للحقيقة منها الفزور ومنها شخصية أبو حسن المُغفّل وأشعب وجحا ويهلول القرية، بالإضافة إلى تنوعات أخرى مُعاصرة مثل السكّير والشّحاذ والخرامي، وشخصية الأخوت (الأبله بالعاميّة اللبنانيّة) التي ابتدعها اللبناني نبيه أبو الحسن وبنى عليها مسرحيات تجول عناوين مثل «أخوت لبنان» ١٩٧٨، «أخوت بالعربيّ» ١٩٧٩، «أخوت دولي» ١٩٨٠ وغيرها، وثلاثي سبع ومُحوّل في مسرح الأخوين رحباني في لبنان.

أمّا في الغرب فيمكن أن نعتبر أنّ أصول المُهرَج تعود إلى المُمثّلين الإيمائيين اليونانيين والرومانيين (انظر الإيماء) وإلى تقاليد الكوميديا* الرومانيّة التي عُرِف فيها شخصية العبد أو الطّفيلّي* ومنها انتقلت إلى الكوميديا الإيطاليّة.

مسرحياته لاحقاً، وشخصية Schamptasch و Hans Wurst (حناً تفاق) التي أفرزت في فرنسا شخصيات مماثلة تحوّل نفس الأسماء بعد ترجمتها إلى الفرنسية مثل Jean Potage (حناً شوربة) و Jean Farine (حناً طحين) إلى جانب شخصية بييرو Pierrot المستمدة من الكوميديا ديلارته. والقاسم المشترك لهذه الشخصيات المتنوعة هو الإضحك من خلال المبالغة في الأداء* بالحركة* أو بالكلام، أو من خلال إبراز صفات مُعيّنة مثل السذاجة والبلاهة والغباء.

فيمن هذا النوع يُشكّل المهرج الشكسيري حالة خاصة. فهو يظهر في بعض المسرحيات على شكل مجنون يلعب دور نديم الملك Bouffon. ويُعتبر خطابه محاكاة تهكمية* لخطاب البطل*، وهذا ما يجعل منه شخصية متكاملة لها نغمها الخاص. كما أنّ وجوده إلى جانب صاحب السلطة، أي الملك، يسمح بإدخال معادٍ ساخر للسلطة السيامية على مستوى الكلام. وأفضل مثال على المهرج الشكسيري شخصية المجنون في مسرحية «الملك لير» للإنجليزي وليام شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦).

كذلك غالباً ما يكون المهرج أو المجنون أو الخادم نقيض البطل. فهو جبان ورثار لا يتكلم بطلاً، وهو مُخلص لسيدته بشكل عام، لكنه في بعض الأحيان يُمكن أن يُشتري بسهولة. وهو غيبي أو يدعي الغباء، لكنّ بلاهته تُخفي نوعاً من الحكمة الخاصة التي تُظهر العالم بالمقلوب. بالإضافة إلى ذلك فإنّه يُشكّل مع سيده فيمن الحدث وحدة درامية تقوم على التناقض، ممّا يؤدي إلى تحوّله إلى وحدة الطابع في المسرحية، وإلى خلط الجدّي والرفيع* بالوضيع والغروتسك*، وهذا ما نجده في ثنائي دون

كذلك يُمكن أن نجد أصول المهرج في القرون الوسطى في الاحتفالات الشعبية كالكرنفال* وغروض الحماقات* وفي عيد المجانين Fête des fous حيث كانت الطقوس الدينية تُقدّم بطابع تهكمي، ويتم فيها التنكر بشكل شخصيات مضحكة، وهذا هو سبب التداخل في المسرح الغربي بين شخصية المهرج وشخصية المجنون.

هناك أصول أخرى للمهرج نجدها في أشكال الفرجة* المسرحية في الهواء الطلق في القرون الوسطى حيث كان الممثلون المعروفون باسم Bateleurs و Baladins، وهم غالباً من فئة الممثلين الجوالين Jongleurs، يؤدّون فقرات فيها تهاوة وإضحك. وقد دخلت هذه المهارات تدريجياً على المسرح في القرون الوسطى وعصر النهضة من خلال الفواصل* التي كانت تُقدّم فيمن المسرحيات أو بشكل مستقلّ: ففي فرنسا نجد شخصية الفلاح وراعي الغنم الساذج وشخصية الأحقر في الفازس* (المهزلة) ثمّ في الكوميديا لاحقاً. وفي إيطاليا هناك كلّ الشخصيات الشعبية* المضحكة في الكوميديا ديلارته* مثل أرلكان وبريغيللا وبانتالوني إلخ.

وفي إنجلترا نجد شخصيات مثل المهرول Jester والجوكر Joker الذي يلقي التكتات. وفي إسبانيا نجد شخصية المهرج Bobo، والراعي Pastor ومنهما انبثقت شخصية المغاير الأفاق Picaro، وشخصية الخادم المُضحك «رشيق» Gracioso، وكلّ الخدم والأتباع في المسرح والأدب الإسبانيّين مثل سانشو بانشا Sancho Pancha خادماً دون كيشوت (انظر الخادم/الخادمة).

في ألمانيا هناك شخصيات نمطية مضحكة مثل شخصية Raf Haf Snaf التي عُرفت في المسرح الشعبي* وأدخلها المؤلّف الألمانيّ ولفغانغ غوته W. Goethe (١٧٤٩-١٨٣٢) على

أوربول مَيَّرة إدخال الإضحاك اللفظي على فقرات المهرَّجين في السيرك من خلال المونولوج* المُضحك.

في حوالي ١٨٦٠، ومع انحصار عروض الباتوميم أي الأداء الإيمائي الصامت (انظر الإيماء)، انتقل العاملون في هذه العروض إلى السيرك وقَدَّموا فقرات تهريجية من الباتوميم بعضها ناطق وبعضها الآخر إيمائي لا يعتمد الكلام. وبهذا انفصل مهرَّج السيرك نهائيًا عن مهرَّج المسرح. وقد سمح انتشار السيرك في العالم لمهرَّجي المسارح الإنجليزية أن يجدوا عملًا في فِرَق السيرك في أوروبا، وصاروا يعتمدون الإضحاك الكلامي بلغة البلد التي يعملون فيها مُستفيدين من اختلاف اللفظ واللهجة في توليد الإضحاك، وبذلك استعادوا نفس نَظْم الإضحاك الذي كان يؤدِّيه الإيطاليون في مسارح الأسواق حين أطلق عليهم اسم المهرَّجين الشكسيريّين. لكن تراجع شعبيّتهم في أوروبا لاحقًا دَفَعهم إلى الهجرة إلى أمريكا اللاتينية وخاصة المكسيك حيث أقبلوا تقاليدهم مع شخصية الرشيّق غراسيوزو الإسبانية، وصار المهرَّج يقدِّم فقرات البرنامج على شكل شعر أو على شكل مزاحات فيها لُعب بالألفاظ مثل المهرَّج شيتوزو Chistoso (المزوح).

أدَّى هذا التطوُّر إلى إدخال الإضحاك من خلال المواقف والطُّباع والكلام على تقاليد التهريج في السيرك بعد أن كان الأداء الحركي فيه هو الأساس، فانشحرت بذلك تقاليد المهرَّج الإنجليزي واستعاد مهرَّج السيرك التقاليد الإيطالية واللاتينية التي انبثق منها. هناك أيضًا في السيرك ما يُعرَّف بالمهرَّجين الموسيقيّين Clowns musicaux، لأنَّ أداءهم كان مُحاكاة تهكُّمٍ للعزف الجِدِّي (عزف الكمان من فوق

جوان وخادمه كاتالينون في مسرحية الإسباني نيرسو دي مولينا T. de Molina ١٥٨٣-١٦٨٤) وفي الثنائيات التي يُشكِّلها الخدم (أرلكان أو بريغيللا أو بوليشينيل) مع السيّد الذي يخدمونه في مسرحيات الكوميديا ديلارته في إيطاليا، والفرفور مع سيّده، وقفة مع علي جناح التبريزي في المسرحيات المصرية.

مهرَّج السيرك:

أوّل إشارة لمهرَّج السيرك وردت عام ١٨١٦ في فرنسا في كتاب صغير عن سيرك فرانكوني، وتشير إلى خَيَال مُضحك اسمه السيّد كلون Monsieur Claude.

ومن المعروف أنّ أشهر الذين أسَّسوا فنَّ التهريج في السيرك في أوروبا كانوا من أصل إيطاليّ لكنهم لم يُشتهروا في بلدنهم، فسافروا إلى فرنسا حيث عَمِلوا في مسارح الأسواق* ومنها انتقلوا إلى إنجلترا. من أمم هؤلاء المُمثِّل الإيطاليّ جيويمبي غريمالدي G. Grimaldi (١٧١٣-١٧٨٨) الذي طَوَّر أساليب المهرَّج في إنجلترا عام ١٧٥٠ وابتكر لازي* خاص به يقوم على التعامل مع الأكسسوار* والملابس كأدوات في أدائه المُضحك.

في فرنسا يُعتبر جان باتيست أوربول J.B. Anriol (١٨٠٦-١٨٨١)، وهو من عائلة تنتمي إلى عالم السيرك، أهمّ من طَوَّر هذا النوع من الأداء ما بين ١٨٠٦ و ١٨٨١. وقد عُرِف أوربول بلباسه الخاصّ المُستوحى من لباس المهرَّج الإنجليزي، وهو بنطال ضيق وبلوزة واسعة وبقعة خضراء عليها ريش. وهو أوّل من أدّى فاصلًا خاصًا بالمهرَّج بين فقرتين في السيرك. وقد تميَّز بمستوى أدائه وقُدْرته على الإضحاك واشتهر باسم Auguste. وتعود إلى

الشَّعْبِيَّة. كما أَنَّ يَفْعِيَّاتِ المَهْرَجِ وشكل أدائه اعتُبرت نموذجًا تُستقى منه بعض تمارين اللُّبونة والتعبير الجسدي في مناحج إعداد المُمَثِّل*.

انظر: السيرك، الإيماء، المضحك.

■ المَهْرَجَان

Festival

Festival

كلمة مهرجان فارسية منحوتة من يهر التي تعني مَحَبَّة، وجان التي تعني الروح، وكانت تُستعمل بمعنى الاحتفال العظيم أو العيد لدى الفرس. أما كلمة Festival فهي إنجليزية مأخوذة من اللَّاتِيَّة Festa التي تعني العيد.

والجهرجان بمعناه الحديث هو صيغة لتجمُّعات فنيَّة وثقافيَّة ولاحفالات مسرحيَّة تجدد أصولها في التقاليد الاحتفاليَّة القويَّة التي كانت تُرافق الأعياد في الماضي. لكنَّ الجهرجان يَخْتَلِفُ عن الأعياد والاحتفالات التي تُقام فيها في كونه صيغة مُبرَّجة يُخَطِّطُ لها مُسَبِّقًا من خلال سياسة ثقافيَّة مُحدَّدة، وهذا يُخَفِّفُ من الطابع القويِّ الذي يأخذه العيد *La Fête* عادة. لكنَّ ذلك لا ينفي توجُّه المهرجانات الفنيَّة اليوم نحو استعادة الطابع الشَّعْبِيِّ والقويِّ من خلال تَبَيُّنها للتقاليد الشَّعْبِيَّة للمدينة التي تُقام فيها.

والجهرجان اليوم مناسبة تُشكِّلُ حدثًا ثقافيًّا مُتَكَرِّرًا (كل عام أو عامين) يُقام في موعد ثابت وله امتداد زمني مُحدَّد ومكان مُخصَّص يَتِمُّ اختياره بناءً على حجم الفعاليَّات فيه (صالة واحدة أو جِدَّة صالات أو المدينة بأكملها).

جرت العادة أن تُشرف على المهرجان لجنة تنظيميَّة تُحدِّد له سياسة تكون عادة مُرتبطة بالتوجُّه الثقافيِّ والسياسيِّ للبلد الذي يُقام فيه. كما أنَّه يُؤمَلُ من الحكومات أو البلديات أو الشَّرَكَات الصَّنَاعِيَّة الكُبْرَى (وهذه صيغة حديثة

سَلَّمَ أو بالملفوب). فيما بعد صار استخدام الآلات الموسيقيَّة والأجراس وأدوات المطبخ جزءًا من الإضحاك، كما أنَّ هذه الفُقرات الموسيقيَّة التهرجيَّة دخلت على عُروض الميوزيك هول*.

هناك أيضًا ما كان يُسمَّى بالمَهْرَجِ السياسيِّ في روسيا القيصرية، وهو تقليد طَوَّرَهُ مَهْرَجُ السيرك الروسيِّ دورو W. Durow الذي كان يقوم بإلقاء الخطابات المُسَلِّيَّة التي يَتعرَّضُ فيها للوضع السياسيِّ في البلاد.

بعد الحرب العالميَّة الأولى صار المَهْرَجُ في السيرك عَرِيفًا للحفلة يُقدِّمُ الفُقرات المُنتزعة، بل إنَّه صار بشكل من الأشكال مسؤولًا عن إعداد هذه الفُقرات وانتقائها، وبذلك اكتسبت شخصيَّة المَهْرَجِ سُلْطة وقوة لم تكن لها في الماضي.

من جانب آخر، دخلت تعديلات كبيرة على أداء وليامس المَهْرَجِ فابتعد عن لباس البهلوان الفقير والمُعْدَم، وصار يرتدي ألبسة براقة تثير إعجاب المُتفرِّجين. كما تَطَوَّرَ أدائه باتجاه واقعيَّة وجدليَّة أكبر، وتَوَزَّعَ هامش المواضيع التي يَتطرَّقُ إليها. كذلك عَرَفَ السيرك تقليدًا جديدًا هو تشكيل الثنائيَّات والثلاثيَّات من المَهْرَجِين اعتمادًا على مبدأ التجانس أو التناقض (قصير/ طويل، غبي/ ذكيّ/ إلخ) وهذا ما استمرته السينما التي طرحت ثنائيَّات مُتناقضة يشل لوديل وهاردي، وأبوت وكاستيللو وغيرهم. جدير بالذكر أنَّ السينما منذ بداياتها الصامتة أَفْرَزَتْ شخصيَّات نَعَطِيَّة يُمكن أن تتدرج بتركيبتها وشكل أدائها ضمن إطار المَهْرَجِ، ومن أهم هذه الشخصيات تلك التي ابتدعها المُمَثِّل شارلي شابلن *Ch. Chaplin*.

في يوسا هذا نَلَمَحُ عودة إلى تقاليد المَهْرَجِ في المسرح الغربيِّ لتغنيوه بعناصر من الفُرجة

Gemier (١٨٦٩-١٩٣٣) أول فكرة لتحقيق التعاون بين رجال المسرح في العالم من خلال مهرجان مسرحي. فقد دعا في هذه المناسبة إلى تأسيس الجمعية العالمية للمسرح، وهو ما تحقّق في عام ١٩٤٨ تحت اسم المعهد الدولي للمسرح I.T.I.

في عام ١٩٤٧ تأسّس مهرجان إنديره في إنجلترا ومهرجان أفينيون في فرنسا. وعمود الفضل في إقامة هذا الأخير إلى جهود الفرنسي جان فيلار J. Vilar (١٩١٢-١٩٧١) الذي جعله من أهم المهرجانات المسرحية في العالم.

تزامن انتشار المهرجانات المسرحية مع التوجّه العالمي نحو الابتعاد عن مركزية الثقافة ومع تأسيس المراكز الدرامية والثقافية في المدن الصغيرة في دول أوروبا والعالم، وذلك بعد الحرب العالمية الثانية. وقد صارت أغلب الدول والمدن تسعى لأن تكون لها مهرجاناتها الخاصة. ففي فرنسا مثلاً وصل عدد المهرجانات في عام ١٩٨٩ إلى ٥٠٠ مهرجان منها ٥١ مهرجاناً مسرحياً بحثاً ٣٣ مهرجاناً متعدّد التوجّه. بعد عام ١٩٦٨ صار هناك توجّه نحو مزيد من التخصص وظهّرت صيغة تقديم عروض على هامش الفعاليات الرسمية للمهرجان Off. وقد أخذت هذه الصيغة أهمية كبيرة بسبب الطابع التجريبي لهذه العروض ممّا جعلها تغلّض أحياناً على العروض الرسمية التي تقوم اللجان بانتقادها. في كثير من الأحيان تأخذ المهرجانات طابعاً ثقافياً وسياحياً في نفس الوقت لأنّها تكون مناسبة لتنشيط الحياة الاقتصادية للمدينة التي يقام فيها.

في العالم العربي انتشرت صيغة المهرجانات المسرحية أيضاً، وأول مهرجان قدّمت فيه عروض مسرحية هو مهرجان بعلبك في لبنان عام

١٩٦٨ ومن المؤسسات الثقافية العالمية. والمهرجان صيغة لقاء وتبادل ثقافيتين يفترض استضافة فرق زائرة بالإضافة إلى العروض المحلية. كما أنّه يكون مناسبة لتدوات ومعارض وحفلات وعروض أفلام سينمائية تقام على هامشه، بالإضافة إلى صدور مطبوعات تُعرّف بما يُقدّم فيه.

في بعض الأحيان تُخصّص المهرجانات جوائز لأفضل العروض، وفي هذه الحالة تُشكّل لجان تحكيم تضمّ مختصين معروفين.

يمكن أن يُنظّم المهرجان تحت شعار مُحدّد (نحنو مسرح شعبيّ) مثلاً، أو تيمة مُحدّدة (التجريب، الرقص والمسرح، الخ)، كما يمكن أن يأخذ صيغة فعالية مُعيّنة (مسرح جامعيّ، مسرح الشباب)، أو أن يرتبط باسم كاتب أو مُخرج مسرحيّ مُحدّد (مهرجان شكسبير في إنجلترا).

تعود أول فكرة لإقامة مهرجان مسرحي إلى عام ١٨٥٤ في ألمانيا حيث قام مدير مسرح البلاد في ميونيخ دينغلشتدت Dingelstedt (١٨١٤-١٨٨١) بجمع ثلاثين من أفضل الممثّلين في ألمانيا ليقدموا عروضاً لموسم يدوم شهرين على مسرح شيد خصيصاً لهذه المناسبة، ودعا لحضوره الضخمين الأوروبيين والأمراء الألمان. ومع أنّ المشروع لم يتمّ بسبب انتشار وباء الكوليرا في حينه، إلّا أنّ الصيغة انتشرت سريعاً فيما بعد. أمّا أقدم الصيغ الفعلية للمهرجانات المسرحية في الغرب فهي تجربة الفرنسي موريس پوتشيسير M. Pottecher (١٨٦٧-١٩٦٠) الذي أسّس مسرح الشعب في منطقة الفوج في فرنسا عام ١٨٩٥ وأقام تظاهرات قوية فيه ما تزال حيّة حتى اليوم.

في ١٩٦٦ طرح الفرنسي فيرمان جيميه

عُرف استخدام المؤثرات السمعية منذ القدم. فقد كان هناك مُختصون بتنفيذها في المسرح اليوناني القديم. كذلك فإنّ القناع* الذي يضعه الممثل كان وسيلة لتضخيم الصوت. وفي المسرح الشرقي* التقليدي، وعلى الأخص في مسرح النو* الياباني، كانت تُستعمل تقنيات خاصة لإبراز الصوت وتضخيمه. فقد درجت العادة على وضع آنية خزفية تحت الخشبة* تُغطي رنيناً وصدى لصوت الممثلين والآلات الموسيقية.

في المسرح المعاصر يُعتبر إعداد وتنفيذ المؤثرات السمعية اختصاصاً مستقلاً له بعد تقني ودراماتورجي.

يُمكن تحقيق المؤثرات السمعية في المسرح بالوسائل التالية:

- إصدار الأصوات الحية المطلوبة في الكواليس* (جرس يرن، صوت أشخاص يتحدثون إلخ). وفي حال كان من الصعب تحقيق ذلك، يتم تقليد الضجة المطلوبة من خلال إصدار ضجة تُشبهها (تحريك صفيحة معدنية لإصدار صوت الرعد، خشخشة أوراق للإحياء بصوت حريق إلخ).

- تسجيل الأصوات على شريط ورنه أثناء العرض (صوت قطار يمر، أو الإحياء بها من خلال مونتاج مُعين يتم داخل الاستوديو (صوت قصف جوي لمدينة من خلال تراكب صوت إقلاع طائرة مع صوت انفجارات إلخ). وقد ساهمت التقنيات الحديثة اليوم في تحسين نوعية الأصوات المسجلة وتعديل طابعها الصوتي بحيث تتأقلم مع الحدث والليكور*.

وظائف المؤثرات السمعية:

- ١ - وظيفة درامية: يُمكن للمؤثرات السمعية أن

١٩٢٢. أما أول مهرجان مُختص للمسرح فهو المهرجان الذي أقامته نقابة الفنانين في سورية في أيار ١٩٦٩ تحت اسم مهرجان دمشق للفنون المسرحية. وقد كان هذا المهرجان مناسبة لظهور تجارب مسرحية جديدة وأفكار جديدة حول المسرح وقوره. وقد أصبح هذا المهرجان تقليداً سنوياً وتوسّع ليشمل إضافة إلى الفرق العربية بعض الفرق الأجنبية. بعد ذلك تالت تأسيس المهرجانات المسرحية العربية السنوية، أو التي تُقام كلّ سنتين مرة، نذكر منها مهرجان القاهرة ثم مهرجان القاهرة التجريبي في مصر ومهرجان قرطاج ومهرجان الحمامات في تونس.

هناك أيضاً الكثير من المهرجانات المتنوعة التوجه التي تُقام لإحياء وتنشيط السياحة في المناطق الأثرية، وتحتوي على بعض العروض المسرحية، نذكر منها مهرجان بعلبك في لبنان ويصري في سورية ويخسر في الأردن ومهرجان قلعة الأخضر الإسلامية في العراق، ولكل منها طابعه الخاص.

■ المؤثرات السمعية Sound effects

Effets Sonores/Bruitage

مصطلح يُستعمل في مجال المسرح والسينما والدراما الإذاعية* والدراما التلفزيونية* للدلالة على الوسائل السمعية المُستخدمة لإصدار الأصوات التي يتطلبها العرض. وهي في المجال الفني المُعادل السمعي للإضاءة* التي تُساهم في خلق المؤثرات البصرية في العرض. يُمكن في كثير من الأحيان أن تأخذ المؤثرات السمعية منحى موسيقياً بحثاً فيطلق عليها عندئذ اسم موسيقى العرض أو الموسيقى التصويرية (انظر الموسيقى والمسرح).

واقعية الصورة على الخشبة، ويرمي إلى تحقيق الإيهام* بواقع ما (صوت المطر يوحى بظلمس عاصف، مرور سيارات يوحى بالمدينة أو بشارع مزدحم). كما يمكن خلق علاقة ما غير متوقعة بين صوت ما ومشاعر معينة (صوت محرّكات طائرة يوحى بتلوثات مشاعر الشخصيات أو ضربات مطرقة للتأكيد على حالة الإرهاق).

في نفس المنحى تمامًا يمكن أن تُعتبر لحظات الصمت* من المؤثرات السمعية الهامة درامياً وتعبيرياً (في السرك* عندما تصمت الموسيقى الصاخبة فجأة تخلق جوّ ترتّب وعلى الأخص عند تقديم الفقرات البهلوانية الخطرة).

يميل بعض المخّرجين إلى جعل المؤثرات السمعية جزءاً هاماً من العرض، وهذا ما نجده بشكل واضح في عروض المخّرج الأمريكي روبرت ويلسون R. Wilson (١٩٤١-) والفرنسي باتريس شيرو P. Chereau (١٩٤٤-)، كما أنّ الاستغناء عن المؤثرات السمعية تماماً في العرض المسرحي هو خيار إخراجي. انظر: الإضاءة.

■ الموسيقى والمسرح Music and Theatre Musique et Théâtre

تلازمت الموسيقى مع المسرح تاريخياً في الشرق والغرب خاصة وأن المسرح منذ نشأته ارتبط بالموسيقى والغناء والضربات الإيقاعية. وقد اختلف الدور الذي تلعبه الموسيقى في العرض باختلاف الجماليات السائدة عبر التاريخ ويتطور الذائقة العامة، فكانت تارة عنصراً عضوياً يُعطي العرض إيقاعه، وتارة عنصراً مُرافقاً له وظيفة جمالية، وتارة عنصراً درامياً يلعب دوراً في تشكيل المعنى.

ففي المسرح الشرقي* التقليدي تُشكّل

تلعب دوراً إبلاغياً يُعلم بمكان الحدث وزمانه (صبيح شارع في مدينة في النهار)، ويسجّر الأحداث على الخشبة أو خارجها (صوت طلفة مُسدس في الكواليس تُعلم بموت الشخصية). وهذه الوظيفة أساسية في التمثيلية الإذاعية حيث يغيب الجانب المرئي تماماً. كذلك يمكن أن تُستخدم المؤثرات السمعية في التقطيع* بدلاً عن إسدال الستارة* أو القلمة بين المشاهد، وغيرها من العناصر المسرحية، بالإضافة إلى دورها في إبراز المقاصل الرئيسية للحدث إلى جانب الإضاءة أو في غيابها. من جانب آخر فإن استخدام المؤثرات السمعية يمكن أن يلعب دوراً أساسياً في تشكيل سينوغرافيا* العرض لأن هذه المؤثرات يمكن أن تُوسّع الفضاء الدرامي إلى ما هو أبعد من الخشبة. ومما لا شك فيه أن توزيع المؤثرات السمعية في قاعة العرض وتنفيذها وربطها بالصورة المرئية أو بالنص هو الذي يتحكم بالنوعية الجمالية للمشاهد. لذلك نلاحظ في يومنا هذا الترجّح لتحقيق تعاون كامل بين مهندسي الصوت ومهندسي الإضاءة والمخّرج* للتوصل إلى التأثير الجمالي المطلوب.

٢- وظيفة تعبيرية: يمكن للمؤثرات السمعية أن تدعم جوّ المسرحية المرئي أو تكون بديلاً عنه، وفي هذه الحالة تُصبح نوعاً من الديكور السمعي *Décor sonore* يدعم جمالية العرض كخيار إخراجي. كما يمكن أن تعمّق الطابع المأساوي* أو المضحك* أو الشاعرعي للحدث من خلال خلق جوّ ترتّب وقلق أو جوّ غموض أو جوّ فرح إلخ. والمؤثرات السمعية مثل بقية عناصر العرض يمكن أن تتحقّق بأسلوب واقعي يدعم ويتم

جديدة مع تطوُّر تغيّرات الصوت والمؤثرات السمعية*، ومع دعوة الألمان ريتشارد فاغنر R Wagner (١٨١٣-١٨٨٢) إلى تحقيق اجتماع الفنون *Gesamtkunstwerk* في العرّض الشامل.

من العوامل التي لعبت دورها في تطوُّر دور الموسيقى في العرّض المسرحي أيضًا التوجُّه الذي ظهر في تلك الفترة للخلاص من سيطرة النص والكلمة، وأهم من يُمثّل هذا التوجُّه الفرنسي أنطونان آرنو A. Artaud (١٨٩٦-١٩٤٨) الذي دعا إلى استبدال الكلام بوسائل تعبير تُعيد للمسرح طابعه الطقسيّ مثل الصُراخ والصّريّات الإيقاعية. كذلك فإنّ دور الموسيقى في العرّض كان من اهتمامات بعض المسرحيين الذين أعادوا النظر بكافّة وسائل التعبير في المسرح ومن بينها الموسيقى. استمرّ هذا التطوُّر ليُتّوج بإعادة النظر بمفهوم العرّض كترجمة سمعية وبصرية ممّا أدّى إلى ظهور نوع من العروض المسرحية تكون العناصر السمعية فيها عنصرًا دراميًّا أساسيًا، بل وقد ظهر نوع جديد أطلق عليه اسم المسرح الموسيقيّ* تُلعب فيه الموسيقى دور التعبير الدرامي. من ناحية أخرى صار يُنظر إلى عرّف الموسيقى كأداء يحول شيئًا من المسرح* عندما يُقدّم على شكل عرّض، فالحفلات الموسيقية تتطلّب إخراجًا مُعيّنًا وتحوّل إلى مشهد يُقترب من المشهد المسرحي، كما أنّ حفلات الروك أند رول وُفِرَ المُغنيّن تحوّل كلّ مقوّمات التّرجمة *Le Spectaculaire*.

جدير بالذكر أنّ تطوُّر وسائل الاتصال والتوجُّه الحديث للربط بين ما هو سمعيّ بما هو بصريّ أدّى إلى ظهور فنون جديدة مثل الفيديو كليب *Video Clip* الذي يقوم على مُراقبة الأغاني بمشاهد تصويرية تلفزيونيّة لها

الموسيقى والفيّاء جزءًا هامًا من العرّض وتتواجد فرقة العازفين على الخشبة* مع المُمثّلين، بالإضافة إلى وجود فرقة من المُغنيّين أحيانًا تُرافق الأداء* بالسّرد* المُغنيّ.

في المسرح اليونانيّ، كانت الموسيقى جزءًا أساسيًا من العرّض المسرحيّ الذي كان غنائيًّا يرتبط بعروض الشّعْر، ويرافق بعزف مُصاحب على الناي أو الفيثارة. كذلك كان النصّ المسرحيّ يقوم على التناوُب بين مقاطع الجوقة* المُغناة وبين المقاطع الجوارية الموزونة.

كان المسرح الرومانيّ مسرحًا مُغنيّ، وكانت المسرحية تُكتب بالتعاون مع مؤلّف موسيقيّ يُذكر اسمه في رأس المخطوطة، وكان العرّض المسرحيّ يقرّض وجود موسيقيّين ومُغنيّين على الجَنصة. في أواخر الإمبراطورية الرومانية شغلت الموسيقى حيّزًا كبيرًا في العرّض المسرحيّ وكان الموسيقيّون يتواجدون في الكواليس* أو على الخشبة* أو في ثُغّة الأوركسترا. وقد استمرّ وجود الفُتحة المُخصّصة للموسيقيّين (الأوركسترا) في التّجارة المسرحية* حتّى القرن التاسع عشر.

اعتبارًا من القرن السادس عشر، استقلّ المسرح عن الموسيقى والفيّاء وأخذ طابعًا كليّيًا مع تزايد أهميّة النصّ المكتوب، في حين ظهر المسرح الفيّائيّ* مع ولادة الأوبرا* التي تكون الموسيقى والفيّاء فيها أهم من العرّض المسرحيّ نفسه. وقد تبلّور هذا الدّور مع ظهور أنواع أخرى مثل الأوبريت* والأوبرا المُضحكة* والكوميديا الموسيقية* والميلودراما* عند نشأتها وغيرها.

والواقع أنّ الموسيقى لم تتغيّب تمامًا في العروض المسرحية في الغرب، وقد عرفت اعتبارًا من نهاية القرن التاسع عشر انطلاقًا

بعد درامي.

وظيفة الموسيقى في المسرح:

جرت العادة أن تكون الموسيقى المستخدمة في العرض المسرحي مأخوذة من أعمال معروفة أو تؤلف خصيصاً للعرض المسرحي، كما يمكن أن تكون موسيقى حية تُعزف أو تُغنى أثناء العرض، أو مُسجلة (مؤثرات سمعية، موسيقى غناء).

وفي كل الأحوال يمكن أن تأخذ الموسيقى الوظائف التالية في العرض المسرحي:

- وظيفة تمهيدية تأطيرية عندما تُستخدم الموسيقى في افتتاح العرض أو في ختامه، كما في افتتاحية «ليفموند» لبيتهوفن Beethoven التي ألفها عام ١٨١٠ لمسرحية الألماني وفغانغ غوته W. Goethe (١٧٤٩-١٨٣٢) التي تحول نفس الاسم. وغالباً ما تكون الموسيقى في هذه الحال مُختارة من أعمال معروفة تنتمي إلى مدرسة جمالية معينة (موسيقى كلاسيكية، رومانسية) تلائم روحية العرض وجمالياته.

- وظيفة درامية تقنية: تلعب الموسيقى أحياناً دور تحديد إيقاع العرض وإبراز مفاصله الأساسية (انظر الضطيع)، أو التأكيد على موقف درامي مُحدد أو الإعلان عنه. وفي بعض الأحيان تكون نوعاً من الفواصل.

- وظيفة تعبيرية: تكون الموسيقى في هذه الحالة مؤلفة خصيصاً للعمل المسرحي وبناء على طلب المُخرج بحيث تتلام مع قراءته الخاصة للعرض (الموسيقى التي كتبها إريك ساتي E. Sattie لمسرحية استعراض لجان كوكو J. Cocteau (١٨٨٩-١٩٦٣). والموسيقى التعبيرية في هذه الحال تدخل في صميم مضمون

النص تُبرز الحالات التي تميزها الشخصيات، وفي بعض الأحيان تؤكد على الجو الذي يُهيمن على المسرحية ولذلك تُسمى أيضاً الموسيقى التصويرية، وقد درج استعمالها في السينما والتلفزيون. وقد اعتُبر المُخرج كوستانتين ستانيسلافسكي C. Stanislavsky (١٨٦٣-١٩٣٨) أن الموسيقى التصويرية يمكن أن تكون نوعاً من الديكور السمعي *Décor sonore*، كما أن الألماني برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) أعطى للموسيقى والأغاني دوراً درامياً في تحقيق التفرغ من خلال إبراز التناقض بين روحية الموسيقى ومضمون الموقف ضمن مبدأ فصل العناصر عن بعضها، وهذا ما لجأ إليه المُخرج الإيطالي جورجيو شتريلر G. Strehler (١٩٢١-) أيضاً في عروضه.

كذلك يمكن أن يكون للموسيقى التصويرية دوراً تعبيرياً إرجاعياً لأنها يمكن أن توحى بمكان مُحدد (موسيقى الغيتار توحى بإسبانيا)، أو تُرجع إلى زمن مُحدد (موسيقى كلاسيكية، موسيقى رومانسية) أو تُرافق شخصية مُحددة في الحدث فتُسمى في هذه الحالة اللازمة *Leitmotif*.

في بعض الحالات، وعلى الأخص في المسرح الطقسي الاحتفالي وبعض أشكال المسرح الشرقي، وفي الطقوس الصوفية (المولوية) بشكل عام، يمكن أن تأخذ الموسيقى دوراً أكثر شمولية يربط الاحتفال بما هو أوسع لأنها تُرجع إلى الإيقاع الكوني الذي يرمي الطقوس إلى استعادته، فتكون بذلك أحد العناصر الناطقة للعرض والمُعبرة عن روحه.

انظر: المسرح الموسيقي، المسرح الغنائي، المؤثرات الصوتية.

■ المونودراما

Monodrama

Monodrame

مُصطلح مسرحي يعني دراما المُمثِّل الواحد. وهو منحوت من الكلمتين اليونانيتين Monos = وحيد و Drama = الفعل. في بعض الأحيان يُستعمل تعبير مشابه هو عَرَض الشخص الواحد One Man Show.

أطلقت هذه التسمية على مسرحيات قصيرة انتشرت في ألمانيا وفي إنجلترا بين ١٧٧٥ و ١٧٨٠، وكان يُؤدِّي الأدوار فيها مُمثل واحد أو مُمثلة بالإضافة إلى عدد من الكومبارس* أو جوقة*، مع مُرافقة الموسيقى أحياناً.

يقوم هذا النوع من المسرح بشكل أساسي على نهاية المُمثِّل* في الأداء. فهو يتطلَّب منه أن يقوم بأداء عدَّة أدوار في العَرَض، وأن يتقلَّ من دور إلى آخر بسرعة كبيرة، وأن يتقمَّص حالات مُتعدِّدة في أمكنة وأزمنة مُتتوِّعة، وأن يوحي بوجود شخصيات أخرى غائبة يتعامل معها. كذلك يتطلَّب نوعاً خاصاً من الإخراج* لأنَّ المهمَّ في هذه العُرُوض هو إيجاد نقاط ارتكاز للمُمثِّل مثل وجود أغراض لها صفة دلالية عالية تكون البديل عن الشخصيات الأخرى، بحيث تُصبح مُحاوَرَة العَرَض بديلاً يُستدعى من خياله المُحاوِر الغائب (جوار مع لوحة أو مع قطعة ثياب أو الحديث بالهاتف). كذلك فإنَّ استعمال الإضاءة* والمُؤثرات السمعية* بشكل خاصّ يَسمح بالانتقال من زمن لآخر، ومن مكان لآخر. والتلقّي في هذا النوع من العُرُوض له خصوصية لأنَّه يتطلَّب جهداً لتكثُّل ما هو غير موجود لمُتابعة الحدث، كما يَقرَض نوعاً من القبول المُسبق بالدخول باللُعبة المسرحية كما في حالة المونولوج*.

ولأنَّ شكل العَرَض في المونودراما يَلتَمِز

النظر لمُتابعة أداء المُمثِّل أكثر من العناصر الأخرى الدرامية المُعتادة في العَرَض المسرحي، تُعتبر المونودراما التعبير الأمثل عن مسرح النُجم، وهذا ما يُبرِّر إقبال بعض نُجوم السينما على أداء عُرُوض المونودراما. فقد قامت مُمثلة السينما الفرنسية إيزابيل هوير I. Huppert عام ١٩٩٣ بتقديم مونودراما أخرجها الأميركي روبرت ويلسون R. Wilson (١٩٤٤-) وأعدّها عن رواية «أورلندو» للأمريكية فيرجينيا وولف V. Woolf.

ومع أنَّ المونودراما لا تتوافق مع جوهر المسرح الذي يقوم على الجوار* ويُقرَض وجود شخصيات مُتعاوِرة، إلاَّ أنها تسمح بتحويل أيّ نصٍّ أدبيٍّ إلى عَرَض مسرحيٍّ (قصيدة شعريّة، تداعي ذكريات، قصّة قصيرة الخ). كما أنها تَسمح بتقديم عُرُوض لا تَطلَّب عدداً كبيراً من المُمثّلين ولا تَطلَّب نفقات كثيرة.

من أشهر النصوص المكتوبة لهذا النوع مسرحية «مُضارَّ التَّبغ» للروسيّ أنطون تشيخوف A. Tchekhov (١٨٦٠-١٩٠٤) التي أطلق عليها تسمية مونولوج في فصل واحد، ومسرحية «الصوت الإنساني» للفرنسيّ جان كوكتو J. Cocteau (١٨٨٩-١٩٦٣) وغيرهما.

انتشر هذا النوع من المسرح اليوم واعتُبر انتشاره أحياناً مُؤشراً على أزمة المسرح وعلى صُعوبة العمل داخل فرقة.

في المسرح العربيّ، شاعت عُرُوض المونودراما بشكل كبير حتى شكَّلت ظاهرة بِمَثَد ذاتها لكونها لا تَطلَّب سوى مُمثل واحد، ولا تحتاج للعمل داخل فرقة، ولكونها تُبرز مهارة المُمثِّل. من أشهر تلك العُرُوض المونودراما التي قَلَّمها في سوريا المُمثِّل الفلسطينيّ زباني قديمة استناداً إلى نصوص «الزَّوال» و«القيامة»

تَشْعُرُ به من مَشاعِر مُضايِرة، وتُعَبِّرُ به عَمَّا فِي داخلِها من تَعَرُّقِ أَمَامِ ضَرورةِ اتِّخَاذِ قَرارٍ ما. فِي هذِهِ الحَالَةِ يَكُونُ المونولوجُ الإِطارَ الَّذِي يُعَبِّرُ بِهِ عَنِ الصُّراعِ الوجوديِّ *Dilemme*. كما يُمكنُ أَنْ يَأْتِيَ المونولوجُ عَلَى شَكْلِ جِوارٍ مَعَ شَخْصِيَّةٍ غائِبَةٍ أَوْ مَعَ غَرَضٍ* مَوْجُودٍ عَلَى الخَشْبَةِ يُشَكِّلُ نُقْطَةَ ارْتِكَازٍ لِلْمُتَكَلِّمِ. كما يُمكنُ أَنْ يَكُونَ جِوارًا مُزِيًّا لَا يَقْتَرِضُ رَدًّا، وَيَتِمُّ مَعَ شَخْصِيَّةٍ أُخْرَى حَاضِرَةٍ عَلَى الخَشْبَةِ، لَكِنْ قَوْرَها لَا يَتَجَاوِزُ الاسْتِماعَ والمُوافَقَةَ بِكَلِمَاتٍ قَلِيلَةٍ دُونَ تَدخُّلِ فِعْلِيٍّ أَوْ مُناقَشَةٍ. وَهذِهِ حَالُ المونولوجِ بِوُجُودِ كَاتِمِ الْأَسْرارِ*. وَيُشَكِّلُ عَامَ فَإِنَّ المونولوجَ يُمكنُ أَنْ يَكُونَ نَوْعًا مِنَ السُّرْدِ لَوَقائِعَ لَا يَعْرِفُها المُتَفَرِّجُ، وبِذلكَ تَكُونُ لَهُ وَظِيفَةٌ إِبْلَغِيَّةٌ، وَعَلَى الْأَخْصَصِ فِي المُقَدِّمَةِ*. أَيَّ أَنَّ هَذَا النِّوعَ مِنَ الْخِطَابِ يَتَوَجَّهُ فِعْلِيًّا إِلَى المُتَفَرِّجِ وَيَكُونُ حُجَّةً لِإِعْلَامِهِ بِمَا حَصَلَ.

يُظْهِرُ المونولوجُ عَادَةً فِي لِحَظَاتٍ خَرَجَةٍ مِنَ الْحَدَثِ قَبْلَتِ الْإِنْتِبَاهِ إِلَى خَبْرَةِ الْبَظَلِ* وَيَكْشِفُ مَكْنُونَ ذَاتِهِ. وَغَالِبًا مَا يُشَكِّلُ المونولوجُ وَحْدَةً بُنْيَوِيَّةً مُسْتَقِلَّةً، وَانْقِطَاعًا فِي التَطَوُّرِ الدِّرَامِيِّ لِلْحَدَثِ، وَتَأَكِيدًا عَلَى التَّمَاضُلِ الْأَسَاسِيَّةِ فِيهِ، بِالإِضَافَةِ إِلَى الكَثَافَةِ الشُّعْرِيَّةِ الَّتِي يَحْمِلُها. وَهناكَ عِدَدٌ مِنَ المونولوجاتِ الشَّهيرةِ تُدرِّسُ فِي المَدَارِسِ كَمَقاطِعِ أدْبِيَّةٍ مُسْتَقِلَّةٍ عَنِ النِّصِّ الدِّرَامِيِّ. بِنَفْسِ المَنْحَى كانَ المونولوجُ فِي العَرَضِ المَسْرُوحِيِّ وَسِيلةً لِإِبْرَازِ نَهَارَاتِ الشُّمْلِ* فِي الإِلْقَاءِ*، وَقَدْ جَرَّجَتِ الْعَادَةُ فِي القَرْنِ السَّابِعِ عَشَرَ أَنْ يَكْتُبَ الْكَاتِبُ مونولوجًا لِكُلِّ شَخْصِيَّةٍ أَسَاسِيَّةٍ *Protagoniste* تَلْبِيَةً لَطَلْبِ الْمُمَثِّلِينَ.

فِي الكوميديا* يَكُونُ المونولوجُ أَحَدَ الوَسائِلِ الَّتِي تُعَرِّفُ المُتَلَقِّيَّ بِالْهِلَالِ الَّتِي يَتِمُّ تَحْضِيرُها، كما أَنَّهُ يُمْكِنُ أَنْ يَتَرافَقَ بِحَرَكَاتٍ لِمِيعَاتِهِ تُبَيِّرُ

وَحَالَ الدُّنْيَا لِمَمْلُوحِ عَدوانَ، وَمونودراما «الْجَبَرَمِ» الَّتِي قَدَّمَهَا اللَّبْنَانِيُّ رَفِيقُ أَحْمَدَ، وَمونودراما «حَيِّ المَعْلَمِ» الَّتِي كَتَبَهَا وَأَدَّاهَا التُّونِسِيُّ مُحَمَّدُ إِدْرِيسَ (١٩٤٤-) وَمونودراما «رَحْلَةُ العَطَشِ» وَ«بِرْجِ النُّورِ» الَّتِي أَلْفَها وَقَدَّمَهَا المَغْرِبِيُّ عَبْدُ الْحَقِّ الزُّرْوَالِيُّ ضِمْنَ ما أَطْلَقَ عَلَيْهِ اسْمَ المَسْرَحِ الْفَرْدِيِّ. انْظُرْ: المونولوجُ، المونولوجُ الدِّرَامِيَّ.

■ المونولوج Monologue

Monologue

كَلِمَةُ مونولوجٍ تَعْنِي كَلَامَ الشَّخْصِ الْوَاحِدِ. وَهِيَ مَنْحُوقةٌ مِنَ الْكَلِمَتَيْنِ الْيُونَانِيَّتَيْنِ Mono = واحد، و Logos = الْكَلَامُ، وَذلكَ قِيَامًا عَلَى Dia-Logos الَّتِي تَعْنِي الْكَلَامَ بَيْنَ شَخْصِيَّتَيْنِ، أَيَّ الْجِوَارِ*. وَتَوْجِدُ فِي مُصْطَلَحَاتِ المَسْرَحِ كَلِمَةً أُخْرَى تَقْتَرِبُ بِمَعْنَاهَا مِنَ المونولوجِ هِيَ كَلِمَةُ مُحَاظَةِ الذَّاتِ *Soliloque*، وَهِيَ مَأْخُوذةٌ مِنَ اللَّاتِينِيَّةِ *Soliloquium*، وَأَصْلُها مِنَ solis = وَحِيدٍ، وَ Loqui = يَتَكَلَّمُ. فِي الرِّوَايَةِ يُطْلَقُ عَلَى المونولوجِ اسْمُ المونولوجِ الدَّاخِلِيِّ لِأَنَّهُ تَعْبِيرٌ بِصِيغَةِ أَنَا الْمُتَكَلِّمِ عَمَّا تَعْيِشُهُ الشَّخْصِيَّةُ مِنْ أَحْدَاثٍ وَمَا تَشْعُرُ بِهِ مِنْ أَحْاسيسَ.

تُسْتَخْدَمُ كَلِمَةُ مونولوجٍ فِي اللُّغَةِ الْعَرَبِيَّةِ بِلَفْظِها الْأَجْنَبِيِّ، وَأحيانًا تُرْجِمُ إِلَى المُناجاةِ أَوْ التَّجَوُّيِّ.

يَعُودُ تَقْلِيدُ المونولوجِ إِلَى المَسْرَحِ الْيُونَانِيِّ وَالرُّومَانِيِّ. وَقَدْ اسْتَمَرَّ فِي عَصْرِ النِّهْضَةِ حَيْثُ أَفْرَزَ نَوْعًا مُسْتَقِلًّا هُوَ المونولوجُ الدِّرَامِيَّ*، كما دَرَجَ اسْتِعْمَالُهُ فِي المَسْرَحِ الْكَلَّاسِيكِيِّ.

والمونولوجُ شَكْلٌ مِنَ أَشْكَالِ الْخِطَابِ* الْمَسْرُوحِيِّ يُمكنُ أَنْ يَأْخُذَ شَكْلَ مُناجاةٍ فَرْدِيَّةٍ مَعَ اللَّاتِ، إِذْ تَسَامِلُ الشَّخْصِيَّةُ* مِنْ جِلْالِهِ عَمَّا

الأخص في ما يُطلق عليه اسم دراما الآن *Ich Drama* التي تستند على حوار لا يستمع إليه أحد، فُتِيز عدم التواصل بين الشخصيات (انظر التمييزية). وقد استمر هذا التوجه في مسرح الحياة اليومية* وفي مسرح العبث*، وخاصة في مسرحيات الإيرلندي صموئيل بيكيت *S. Beckett* (١٩٠٦-١٩٨٩) حيث يكون المونولوج المُفكك وسيلة لإظهار اضطراب الشخصية ومُذْبانها كما في مونولوج لافي في مسرحية «في انتظار غودو»، أو لإظهار عدم التواصل كما في مسرحية «آه تلك الأيام الجميلة»، أو كبنية تسمح بإظهار الئبد الفلسفي لغزلة الإنسان كما في مسرحية «الشرط الأخير».

تُعتبر المونودراما* نوعاً مسرحياً يستثمر المونولوج كوحدة مُكاملة ويستخدمه كإطار لتقديم حكاية ما، وهو أقرب إلى تقنيات المونولوج الداخلي في الرواية. انظر: الخطاب المسرحي، الحوار.

■ المونولوج الدرامي *Dramatic Monologue* *Monologue dramatique*

تسمية لنوع مُضحك ظهر في القرون الوسطى في فرنسا حيث كان يؤدّيه المُمثّلون الجوّالون *Jongleurs* ضمن الاحتفالات والكرنفالات. وقد أطلقت عليه بداية تسمية المَواظظ المرحّة *Sermon joyeux* لأنه كان عبارة عن مُحاكاة تَهكُّمية* للوَظظة الدينية التي تَسبِّبُ غُروضَ الأسرار* وتُحدّث عن قَدَيسين مُزيّفين مأخوذِين من عالم الطعام والشُّراب (القديس عنب - القديس نيز). في تطوّر لاحق صار المونولوج الدرامي يُشكّل نوعاً من الاستهلال* لمسرحيات أطول أو يأتي على شكل فواصل* تتخلّل المسرحيات الجديّة. وهو يتألف من مشهد*

الضحك كما في مونولوج هارباغون في مسرحية «البخيل» للفرنسي موليير *Molière* (١٦٢٢-١٦٧٣).

لكنّ المونولوج يظلّ شكلاً مُصطنعاً يتنافى مع قاعدة مُشابهة الحقيقة* لأنه لا وجود للمونولوج في الحياة (عدا بعض الحالات المَرَضِيّة). وقد درج استعماله في مسرح الباروك* وعلى الأخص مسرحيات الإنجليزي وليام شكسبير *W. Shakespeare* (١٥٦٤-١٦١٦)، وفي المسرح الألماني حيث لم يَسدّ الالتزام بالقواعد* الكلاسيكية*، وعلى الأخص في أعمال كُتاب حركة العاصفة والاندفاع *Sturm und Drang*. أمّا في المسرح الكلاسيكي حيث تُشكّل قاعدة مُشابهة الحقيقة أساساً هاماً، فقد قُبِل المونولوج كُثُر من أعراف* الكتابة، مع تفضيل استبداله بحوار مع كاتب الأسرار. وقد انتقد الفرنسي دونيز ديدرو *D. Diderot* (١٧١٣-١٧٨٤) المونولوج وتبعه بعد ذلك مُنظّرو الواقعية* والطبيعية* الذين أدانوا استعماله إلّا في حالات خاصة تُبرّر ظهوره مثل الحلم والهُذيان والإفراط في الشُّراب. أمّا المسرح الرومانسي فقد أفرد للمونولوج أهميّة خاصة لأنه يُبرز الحوار مع الذات والتفنّي بلواعج النفس.

استثمر المسرح الحديث المونولوج لغايات درامية لأنه يُمكن أن يكون مُعبّراً عن غزلة الشخصية وعدم تواصلها مع الآخرين. وقد تَجلّى في تحويل الجوّار إلى ما يُشبه المونولوجات المُتقاطعة، وهذا ما نجده في مسرحيات الألماني جورج بوشنر *G. Büchner* (١٨١٣-١٨٣٧) وعلى الأخص «موت دانتون» حيث لا يتحدّث روسبيرير ودانتون وإنما يتكلّمان دون أن يَستمعا لبعضهما بعضاً. نجد نفس الاستخدام للمونولوج في المسرح التعبيري وعلى

واللبنانيان فريال كريم وفيلمون وهبة بأسلوبهم الهزلي.

الميلودراما = Melodrama

Mélodrame

وتُسمى أيضًا باللغة العربية المَشْجَاة. وكلمة ميلو-دراما منحوتة من Melo = لحن موسيقي، و Drame = دراما، إذ كانت الميلودراما في البداية مسرحيات تحتوي على الفناء والموسيقى، ثُمَّ خَلَّتْ مِنْهُمَا وتحوّلت إلى نوع من الأنواع المسرحية في القرن التاسع عشر. أما صفة الميلودرامي *Mélodramatique* فتدلّ على طابع وصيغة جمالية تقوم على التبالغة والتشويق الانفعالي، وتطبع المسرح والفنون والآداب مثل الرواية والسينما.

ظهر النوع في إيطاليا في البداية ضمن المحاولات التي جبرت لاستعادة شكل التراجيديا القديمة وتحقيق التوازن بين أغاني الجوقة والجوار الدرامي. لكن هذه المحاولات أدت إلى ولادة نوع جديد سُمّي *Melodramma* (الدراما الغنائية) لاقى نجاحًا كبيرًا وكان الشكل الذي تولّد عنه الأوبرا الإيطالية. كان الغناء والموسيقى يدخلان ضمن العرض في الميلودراما على شكل فواصل غنائية تؤدّيها الجوقة بين المقاطع، أو على شكل مقاطع موسيقية تُرافق وتبرز المواقف المؤثرة. وقد استمرّ تقليد إدخال موسيقى تصويرية ضمن المسرحيات في المسرح الألماني والفرنسي في القرن الثامن عشر. وقد كانت الميلودراما في هذا القرن تستثير بعض عناصرها من الأوبرا المضحكة والأوبرا التهريج والأوبريت التي تجمع الأغنية والنص الكلاسيكي. جدير بالذكر أنّ الموسيقى هاندل *Handel* (١٦٨٥-١٧٥٩) كان

قصير يلعبه مُمثل واحد يؤدّي من خلال تغيير نبرة الصوت عدّة شخصيات تتحاور فيما بينها. ثم دخلت عليه شخصية ثانية يكون لتدخلها في الكلام وقطعها لخطاب الشخصية الرئيسية تأثير مضحك. ويُفترض أنّ الجمهور كان يحبّ هذا النوع من العروض ويتفاعل معه لأنّ بعض النصوص تشير إلى مداخلات المُعرّجين كما هو الحال في النصّ الفرنسي «رامي السهام» *Le Franc Archer de Bagnolet* (١٦٦٨).

في القرن السادس عشر، وتأثير من الحركة الإنسانية التي نادى بالعودة إلى المسرح اليوناني والروماني، اقتصر تقديم المونولوج الدرامي على مسارح الأسواق. مع القرارات التي صدرت في سنة ١٧٠٧ بمنع الممثلين الشعبيين من الفناء والكلام على الخشبة، كان المونولوج الدرامي النوع الوحيد المسموح به، ممّا يُبرز انتشاره في تلك الفترة. في يومنا هذا تُعتبر عروض الشانسونيه امتدادًا للمونولوج الدرامي (انظر عروض المؤثرات).

عرّف العالم العربي إقبالًا على الفقرات التي كان يُقدّمها منذ الأربعينات والخمسينات في مصر وسوريا ولبنان مُمثلون أطلق عليهم اسم مونولوجيست. يُعتبر المصري يوسف وهبي (١٨٩٦-١٩٨٠) أوّل من قدّم المونولوجات الدرامية المُنفّذة على الطريقة الأوربية في النادي الأهلي بالقاهرة. كذلك كانت مونولوجات الشيخ حامد مرسي تُلقى بين فصول مسرحيات جورج أبيض (١٨٨٠-١٩٥٩). في فترة لاحقة ظهرت أسماء جديدة مثل اللبناني عُمر الزهني الذي اشتهر بالمونولوج ذي الطابع السياسي، والسوريين سلامة الإغواني وأحمد أيوب (١٩١٢-) اللّذين اشتهرا بالمونولوج الاجتماعي، في حين عرّف المصريان أحمد غانم ولبلبة

الانفعالات فقط. يدعم ذلك وجود المقاطع الطويلة المكتوبة بلغة مأساة تُثير المشاعر وتُسَدِّد دُموع المُتَفَرِّجين.

أما على صعيد العَرَض، فقد كانت الميلودراما تُهَيِّف إلى التأثير على حواس المُتَفَرِّج وإبهارة من خلال الجِيل المُعَقَّدَة والباهرة (تصوير غَرَق باخرة أو تدهور قطار، وغير ذلك). وقد أدَّى ذلك إلى إعطاء الميلودراما شكل الاستعراض الكبير على الرغم من أنَّ الأحداث فيها تجري عادة في نطاق العائلة والمجتمع.

بعد أن وصلت الميلودراما إلى أوجها في مُتَنَصِّف القرن التاسع عشر، بدأت تستوحي مواضيعها من الدراما الرومانسيَّة، وعلى الأخص أعمال الفرنسي ألكسندر دوما الأب A. Dumas (١٨٠٢-١٨٧٠). وقد نافستهما جماهيريًّا لأنها كانت أقرب إلى مزاج الشعب. كذلك استمدَّت مواضيعها من الأعمال الروائيَّة الرائجة مثل «سجين زندا» (١٨٩٦) وقصة «مدينتين» التي عُرضت في إنكلترا عام ١٨٩٦ على شكل ميلودراما حملت اسم «الطريق الوحيدة». لكن مصدر الإلهام الأساسي للميلودراما كان الأحداث الساخنة والجرائم المعروفة لأنها تُثير عواطف المُتَفَرِّج وتُخلِّق التشويق *Suspense* والترقب لديه. وغالبًا ما كانت المسرحيات العنيفة والمُروعة التي تُقرَّم على تاجيج العواطف تُقدِّم فيمن نوع مُحدَّد زمنيًّا هو مسرح الرُّعب الذي أطلق عليه اسم مسرح غينول الكبير *Le Grand Guignol* الذي ازدهر في صالة شاتال في باريس. من أشهر كُتَّاب الميلودراما في تلك الفترة في فرنسا جيلبير دو بيكسيكورت G. De Pixérécourt (١٧٧٣-١٨٤٤) الذي كُتب الميلودراما لمسرح البولفار*

يُطلق على بعض أعماله الأوبراليَّة اسم ميلودراما.

بدأت الميلودراما تُبَلَّور كنوع مسرحي له أعرافه الخاصَّة في فرنسا في فترة الثورة الفرنسيَّة التي أعطت لهذا النوع مُبرِّر وجوده ومعالمه. فقد برزت الحاجة بعد الثورة لكثافة تراجيديات تتوجَّه للشعب بدلًا من المسرح الذي يَحْكِي عن مصائب أورست وأندرومك حسب قول روبسيير Robespierre في ١٧٨٦، وبدلًا من المسرح الذي «يفلق أبوابه أمام الشعب» حسب قول الناقد الفرنسي مسيتيان مرسيه S. Mercier في ١٧٧٣. والحقيقة أنَّ الميلودراما لم تكن آنذاك مسرحًا نابًا من الشعب بقدر ما كانت مسرحًا للشعب كما أرادته البورجوازيَّة، لذلك نَجَد في ميلودراما تلك الفترة عناصر استعراضية ورفض وغناء تجعلها أقرب إلى مسرح الأسواق، بالإضافة إلى المواضيع العاطفيَّة المُبالغ فيها والمُؤثِّرة المُستفاد من الدراما البورجوازيَّة *Drame bourgeois*.

تطوَّر هذا النوع وتحدَّدت معالمه في القرن التاسع عشر حيث كان يتوجَّه إلى كافَّة الفئات من البورجوازيَّة الغنيَّة وعامة الناس في زمن كان المسرح يُعرِّف فيه نوع من الفصل الكامل بين الجمهور الشعبيِّ والشُّعبية. يبين عامي ١٨٠٠ و١٨١٥، أخذت الميلودراما شكلها النهائي وتكوَّنت كنوع مسرحي له أعرافه الواضحة التي تُميِّزه عن الأنواع المعروفة مثل التراجيديا والكوميديا والدراما. لكنَّ الميلودراما لم تتوسَّل لأن تكتسب أهميَّة هذه الأنواع على مُستوى الكتابة. فقد بقيت مُعالِجة الأحداث فيها سطحيَّة والشخصيات تنظر إلى العمق، وحتى عندما كانت خاتمها مأساويَّة مثل التراجيديا، كانت هذه الخاتمة تُهَيِّف إلى إثارة

وتنظر للنوع في كتابه «آخر الأفكار حول الميلودراما» (١٨٤٧)، وقد عرفت مسرحياته شعبية كبيرة في كل أنحاء أوروبا.

أعراف وثيقة الميلودراما:

للميلودراما أعراف* محددة تولدت عن البنية الثابتة التي اكتسبتها مع الزمن. تقوم هذه البنية على وجود حبكة* معقدة تدور في إطار العائلة وتنتج عن الصراع* بين قوى هي قوى الخير أو قوى الشر. تشكل هذه البنية الثابتة نوعاً من الكائنات* تدخل عليها تنوعات من نص إلى آخر. وهذا التنوع يكون في طبيعة العوامل التي تؤدي إلى الأزمة*، وهي عوامل خارجية مبالغ فيها لتحلّ اللامعقول ممّا يتعارض مع قاعدة مشابهة الحقيقة* التي كانت ماندة. من العناصر التي تؤدي إلى الأزمة في هذا النوع العوامل الاجتماعية مثل الإنفلاس والسجن والخطف، أو المصائب الطبيعية كالعواصف والحريق.

والخط العام لتسار الفعل* الدرامي في الميلودراما هو التالي: يبنى الحدث على وجود ظلم ما أو شقاء يسبق بداية الحدث، أو يأتي ضمن الأحداث ويؤدي إلى انقلاب*. تتطور الأحداث بعد ذلك بحيث يتم الانتقال من حالة الهدوء والاستقرار إلى حالة الخوف والترقب والمُعاناة الناجمة عن أزمة ما، ثم تعود الأوضاع إلى الاستقرار من جديد في نهاية المسرحية. وهذه النهاية السعيدة تدافع عن المجتمع وقوانينه الأخلاقية وتعيد الاعتبار للقوى التي تمثل النظام الأخلاقي فيه.

وشخصيات الميلودراما هي شخصيات نمطية* تمثل أنماطاً اجتماعية مثل الأب النبيل الذي يتسو عليه الزمن ثم يستردّ اعتباره في النهاية، والأم الفاضلة المعذبة، والفتاة النقية

التي تقع في براثن شرير أو خائن يذمي الفضيلة (وهو من الأدوار الثابتة التي تشكل العائق)، والبطل* الذي يتغلب على العائق ويخضع الجميع، ويتزوج البطلة في خاتمة سعيدة تظهر انتصار الخير على يد البطل وبفضل العناية الإلهية. هذه البنية تخلق لدى المتفرج شعوراً بالخوف والقلق ثم الشفقة على الضحية، ثم تأتي الخاتمة السعيدة لشرح المتفرج وتشعره بأن العالم من حوله ما زال بخير، وهذا هو التطهير* أو التنفيس الذي يحمله هذه المسرحيات. وقد انتقد المسرحي الألماني برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) هذا البعد الذي ساد في المسرح الغربي ضمن رفضه للفرق بين الأرسطائي* الذي يعمق سلبية المتفرج والواقع أن الميلودراما عندما تطرح صورة الرذيلة والشر في المجتمع فإنها لا تقدم أية تفسيرات لهما وتربط زوالهما بتدخل العناية الإلهية أو بالقدرات الفردية للبطل. وقد اعتبر الفيلسوف الألماني كارل ماركس K. Marx الميلودراما «اختراعاً قدّمته البورجوازية للشعب، تماماً كما قدّمته له /.../ الملاحين الخيرية ووجبة الحساء اليومية». وتجميع الدراسات اليوم على أن الميلودراما يمكن أن تعتبر صورة عن الفكر البورجوازي، خاصة وأن ظهورها ارتبط بالمناخ السائد في فرنسا وكل أوروبا في فترة الثورة الفرنسية من كراهية للطاغية واحتقار للأرستقراطية ولرجال الدين، بالإضافة إلى تعزيز الشعور الكليتي وتكريس القانون الأخلاقي المحافظ. وتقول الباحثة الفرنسية آن أبرسفلد A. Ubersfeld في دراستها حول مسرح القرن التاسع عشر في موسوعة «التاريخ الأدبي لفرنسا» أن البورجوازية الحاكمة شجعت الميلودراما لإدراكها أن العنف المبث في الذي يميز

الخطيئة لأحمد صادق، و«ابن الشعب» لفرح أنطون (١٨٧٤-١٩٢٢).

تراجع دور الميلودراما في المسرح العربي وفي السينما في السنين مع تغير أسلوب طرح ومعالجة القضايا الاجتماعية والأخلاقية. انظر: الأنواع المسرحية، البولفار.

Music Hall

■ المюзيك هول

Music Hall

كلمة إنجليزية تعني قاعة الموسيقى، وتُستعمل في كلِّ اللغات كما هي للدلالة على شكل من أشكال عروض المُنوعات*. تقترب المюзيك هول كثيرًا من الريفيو* من حيث البرنامج المُقدم وشكل الصالة*، وقد تلازم هذان الشكلان خلال سنين طويلة.

تعود أصول هذا النوع من العروض إلى الفِقرات المُنوعة التي كانت تُقدَّم في المقاهي المشيَّدة في الهواء الطلق في فرنسا وفي الحانات الليلية في أواخر القرن الثامن عشر لجذب الزبائن (انظر مسرح المقهى). ويُقال إنَّ أول مؤسسة كانت تُقدِّم الشراب وتستخدم الفتيات الجميلات للفتاء وبيع الحلويات والورود قامت بعد الثورة الفرنسية. في البداية كانت عروض المюзيك هول مُخصصة للرجال، وكانت فِقرات المُنوعات تُقدَّم بين طاوالات الزبائن. فيما بعد أقيمت بيضة في طَرف المقهى، ثُمَّ تطوّرت صالات المюзيك هول إلى ما يُشبه قاعة المسرح بحيث شغلت مقاعد الجمهور ثلث القاعة فقط. في تطوُّر لاحق صارت العروض تُقدَّم في صالات مُلتصقة بالمقاهي.

يُعدّ الإنجليزي شارل مورتون الأب الحقيقي للمюзيك هول لأنه أوَّل من أسس صالة للبرامج الموسيقية مُرتبطة بالحانة التي يُديرها في

حوادثها كان كافيًا بامتصاص نزعات المُثف التي تزايدت في الطُّبقات السُّمّية آنذاك.

تخصّصت الميلودراما لهجوم الكُتّاب والمُنظرين في بداية القرن العشرين. وقد انتقد الفرنسي إميل زولا (١٨٤٠-١٩٠٢) والإيرلندي جورج برنار شو G.B. Shaw (١٨٥٦-١٩٥٠) الميلودراما لكنهما استخدما عناصرها في مسرحهما حسب الناقد الإنجليزي إريك بنتلي E. Bentley. ومع أنَّ الميلودراما انحسرت كنوع في القرن العشرين إلا أنَّ العناصر الميلودرامية ظَلَّت موجودة في كثير من الأعمال المسرحية في كافّة أنحاء العالم. من جانب آخر استعارت السينما من الميلودراما مواضيعها المؤثرة التي تتلام مع ذوق الجمهور* العريض، ما يُظهر بشكل واضح في الأفلام الهندية والمصرية في مُتصف القرن.

عرف المسرح العربي الميلودراما في بدايات القرن العشرين. فقد قدَّم المصري يوسف وهبي (١٨٩٦-١٩٨٠) مسرحية «أولاد الفقراء»، وفي عام ١٩٢١ قدَّم المصري نجيب الريحاني (١٨٩١-١٩٤٩) بأسلوب غينول الكبير ميلودراما عنيفة بعنوان «أريا وسُكينه» مأخوذة عن قصة حقيقية حصلت في نفس العام، وقد أدّى نجاحها إلى تقديمها في السينما لاحقًا. وقد كان لنجاح الميلودراما في تلك الفترة دوره في خلق شكل أداء* مُفخَّم ومؤثّر يتلام مع هذا النوع، وقد ساد هذا الأداء لفترة طويلة في المسرح العربي.

وربّية الميلودراما العربية تتطابق تمامًا مع بُنية الميلودراما في الغرب وهذا ما يبدو بشكل واضح في مسرحيات بشل «صابر أفندي» للسوري حكمت محسن (١٩١٠-١٩٦٨)، و«الوحوش» لمحمود كامل، و«المُصفور في القفص» لمحمد تيمور (١٨٩٢-١٩٢١)، ومسرحية «ثمرة

. M. Chevalier

شُكْلُ المَرَض:

أخذت الميوزيك هول عَبر تاريخها شكل عَرَض له مَسارُه المُحدّد ونجومه وُثيته الخاصّة التي تقوم على وجود فقرات مأخوذة من السيرك* (فقرات المُهرّجين والبهلوانيات ومهارة الكلام من البَطن وألعاب الحِفّة)، ومن المسرح الموسيقيّ (الرقص والفِئاء)، ومن مَسارح الأمواق* (المونولوجات الضاحكة)، بالإضافة إلى فقرات التعرّي والرقص الجماعيّ (انظر الفودفيل الأمريكي) التي دخلت عليها لاحقاً. يَغلب طابع الاستعراض على عرض الميوزيك هول خاصّة بعد أن لجأ أصحاب الصالات إلى إدخال السينوغرافيا* المُعقّدة والدَيكور* الغنيّ والأزياء المُكلفّة والجَيل المسرحيّة، وعلى الأخصّ في الخاتمة* التي تأخذ طابع الإبهار وتَعمد على المؤثّرات البصريّة وتَطلّب إخراجاً خاصّاً.

انظر: عَرَض المُنوعات.

إنجلترا. وأوّل قاعة حَمَلت اسم ميوزيك هول شُيِّدت عام ١٨٥٢. ومن أشهر القاعات في القرن التاسع عشر قاعة الهمبرا والأمبير والتروكاديرو في إنجلترا، والأولمبيا والليدو والقولي بيرجير في فرنسا. تطوّرت الميوزيك هول وصارت تُنافس المسرح التقليديّ. ثُمَّ تأثّرت في القرن العشرين بظهور السينما وأثّرت فيها، إذ كانت فقرات الميوزيك هول تُقدّم خلال الاستراحة في صالات السينما. كما أنّ هذا النوع أدّى إلى ولادة الأفلام الاستعراضيّة الأميركيّة والمصريّة والهنديّة. اعتباراً من الأربعينات من هذا القرن لم تُبْ أّه صالة جديدة بسبب انحصار النوع.

قدّمت الميوزيك هول للسينما ولعالم المسرح والفِئاء الكثير من النجوم الذين اشتهروا في مجالات الرقص والفِئاء والإضحاك. من أشهر هؤلاء فريد أستير F. Astaire وإيف كليير Y. Kleber وإليزادورا دونكان I. Duncan ولوي فولر L. Föller وجوزفين بيكير J. Becker وميستنجيت Mistinguette وموريس شوفالييه

ن

Dramatic Criticism

La Critique dramatique

تسمية عامة تشمل مجالات متعددة، منها الكتابات التي تنصب على الحركة المسرحية من نصوص وعروض، ومنها الدراسات التي تُعرف بالكتاب وتُصوِّفهم وبالمخرجين والممثلين، والعروض المُقدَّمة، وتاريخ المسرح. ومنها الأبحاث النظرية حول المفاهيم المسرحية وطُرُق تحليل النصّ والعرض. هذه الكتابات يمكن أن تُصدَّر في كُتُب ومَجَلات مُختصة، أو تأخذ منحى إعلامياً وتُبتَّ عبر وسائل الإعلام المرئية والمسموعة.

جدير بالذكر أنَّ هناك تمايزاً في استخدام تعبير النقد المسرحي بين اللغة النقدية الأنجلوساكسونية واللغة النقدية الفرنسية. ففي اللغة النقدية الفرنسية وتلك المتأثرة بها، يَتِم التمييز بين الدراسات المسرحية *Etudes théâtrales* التي تَتِم في الجامعات والمجَلات المُختصة، وبين تعبير النقد المسرحي الذي يُستخدم لتسمية ما يُكتب عن المسرح في الصحافة ووسائل الإعلام. أمّا في اللغة النقدية الأنكلوساكسونية وفي اللغة العربية فيُشمل تعبير النقد المسرحي المجالَّين معاً.

تطوَّر النقد المسرحي كمفهوم وكُممارسة عبر الزمن، وأخذ معاني مُختلفة حسب السِّياق الذي استُخدم فيه. وهما التطوُّر للنقد ارتبط بظروف موضوعية وبموامل تُنبع من تطوُّر الحركة

■ النقد المسرحي

Verlisme

Verisme

مُصطلح مُشتق من الكلمة اللاتينية *Verus* التي تعني الحقيقي. وقد أُطلقت تسمية نزعة تمثيل الحقيقة في إيطاليا عام ١٨٩٠ على اتِّجاه فنيّ وأدبيّ أمَّس قواعده الروائيّ الإيطاليّ جيوفاني فيرغا (١٨٤٠-١٩٢٢). كان لهذا الاتِّجاه تأثيره على الأدب والموسيقى والرواية والمسرح اعتباراً من النصف الثاني من القرن التاسع عشر وحتى بداية القرن العشرين حيث بدأ بالزوال تدريجياً. من مُنظري ذلك الاتِّجاه الناقد الإيطاليّ لويجي كاپورونا Luigi Capurona (١٨٣٩-١٩١٥).

ونزعة تمثيل الحقيقة هي إحدى تجلّيات الواقعية والطبيعية في إيطاليا. فهي تدعو إلى البحث عن الحقيقة وتصوير الواقع في العمل الفنيّ والأدبيّ كما هو وبشكله الفجّ وبفصاحته، حتّى ولو كانت غير ذات أهمية، ممّا يُعطي للعمل طابعاً توثيقياً. على صعيد الأداء، كانت هذه النزعة زدة فعل على شكل الأداء الخطابيّ والمُفحَّم الذي يُميّز المرحلة الرومانسية وسيطر على المسرح.

انظر: الواقعية في المسرح، الطبيعية في المسرح، مُشابهة الحقيقة.

■ نزعة تمثيل الحقيقة

تتخطى الأنواع* المسرحية المُعَرَّف بها إلى الأشكال* المسرحية، وأشكال الفُرْجة* الشَّيْبة التي أُمِعت طويلاً. هذا وقد عَرَفَ عِلْم الجمال، وبالتحديد إستيقا المسرح *Esthétique théâtrale* تطوُّراً جديداً تجلَّى في رفض المُطلق وتبني مبدأ نسبية المِيار، فطرَح معايير جديدة للنقد منها مِيار الذائقة *Le Gout*، ومنها مِيار الذاتية والموضوعية إلخ (انظر عِلْم الجمال والمسرح).

من ناحية أخرى، واعتباراً من القرن التاسع عشر، كان لتطوُّر العلوم الإنسانية، وعلى الأخص التاريخ وعِلْم النفس، ولتبني النقد لمفهوم الشَّيْبة الذي طبع الفكر منذ تلك الفترة، دوره في إدخال عناصر جديدة تحكمت بمنحى وتوجُّه النقد. فقد صار النقد يُحاول أن يُفسِّر العمل انطلاقاً من التركيز على رِبْط المادَّة ببيافها التاريخي والاجتماعي والإنساني، أو عبر البحث في لارعي الكاتب وعلاقة إنتاجه بالمَكِين لَدَيْهِ.

في القرن العشرين ارتبَط النقد النظري العام بمناهج البحث التي أفرزتها العلوم الإنسانية لدرجة أنه لم يَدَّ يُسمَّى نقداً بالمُطلق، وإنما اكتسب تسميات خاصة ترتبط بالمنهج المُعتمد في التحليل. فقد ظهر ما سُمِّيَ النقد النفسي *Psychocritique* والنقد الاجتماعي *Sociocritique* (انظر سوسيلوجيا المسرح، الأنثروبولوجيا والمسرح)، والنقد النيمات *Critique thématique* (انظر التيمة)، والتحليل البنيوي *Analyse structurale* (انظر البنيوية والمسرح)، والتحليل السميولوجي *Analyse sémiologique* (انظر السميولوجيا والمسرح) وهذان الأخيران استندا إلى علوم اللغة ونظرية التواصل*.

طوَّرت هذه العلوم اللِّراسات المسرحية

المسرحية بكافة أبعادها. من هذه العوامل ما يتعلَّق بتطوُّر مفهوم النقد بمنحاء العام، خاصة وأنه من الصعب فصل النقد المسرحي عن تطوُّر النقد بكافة أشكاله، ومنها ما يرتبط بتطوُّر وسائل وقنوات بث هذا النقد كالصحافة المكتوبة ووسائل الاعلام السَّمية البصرية.

تبلوُرت صيغة النقد كما تُعرف اليوم انطلاقاً من المعايير الجمالية التي وضعها المُنظِّرون والعلماء في الأكاديميات في فرنسا وإيطاليا في القرن السابع عشر، واستمدوها من كتابات أرسطو (٣٨٤-٣٢٢ ق.م) وهوراس Horace (٦٥-٨ ق.م)، فاعتبرت هذه المعايير مقاييس لجودة العمل وصلاحيته. ولقد شكَّلت فنون الشعر المُختلفة (انظر فن الشعر) التي ظهرت تباعاً نظريات مُستقلة في التأليف المسرحي لأنها وُضعت قواعد للكتابة على أساس تصوُّر مُسبق للفرض يُحدِّد علاقته بالواقع وكيفية مُحاكاته لهذا الواقع وشروط مُشابهة الحقيقة*، والتأثير* المطلوب من المسرح (التعليم أو التطهير* أو المُتعة*). نتيجة لذلك اتخذ النقد في البداية منحى تقييمياً تعليمياً، وكان نقداً مِيارياً.

ظَلَّت تُحب فنون الشعر تُشكِّل المرجع الرئيسي في دراسة جماليات المسرح حتى ظهور عِلْم الجمال* مع الألمانتي باومغارتن Baumgarten في القرن التاسع عشر، حيث تناول النقد موضوع المسرح من منظور أوسع وأكثر شمولية يتخطى القواعد* المسرحية وشروط الكتابة إلى الطابع الجمالي والبُعد الفلسفي (ماساري* مُضحك* غروتسك*). وبالتالي دخل على النقد بُعد آخر هو توصيف المادَّة ورَبطها ببياف أوسع. وقد أدَّى ذلك فيما بعد إلى توسيع البحث ليشمل مجالات مسرحية

التي شملت الدِّراسات الدراماتورية* التي أعطت دفْعًا جديدًا لِمَجَالِ إعدادِ العُرُض المسرحي، فجعلت من التحليل الدراماتوري جزءًا من العمل الإخراجي وأساسًا للنقد المسرحي (انظر الدراماتورج).

هذا التطوُّر الجذري للنقد المسرحي أدَّى إلى توسُّع آفاق البحث المسرحي وإلى تطوُّر اللغة النقدية المسرحية التي استعارت مفرداتها من سائر العلوم الإنسانية فصارت قادرة على الإحاطة بالعملية المسرحية من كلِّ جوانبها، من الكتابة إلى الإخراج إلى التلقِّي.

من جانب آخر، ومع تطوُّر الصحافة في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، صار النقد عمليةً يَخْتَصُّ بها الصَّحفيُّون وتأخذ مَنحَى تفسير العمل وتقييمه. كان لذلك دوره في بُرُوز ناقد جديد هو الصَّحفيُّ المُخْتَصُّ، وفي توسيع مَجَالِ النقد بحيث صار يتوجَّه لشريحة أوسع من القُراء. وبسبب تأثير النقد الصَّحفيِّ على نجاح أو فشل العمل المسرحي، ظهر تقليد دعوة الصَّحفيين المُخْتَصِّين لمُشاهدة عُرُض خاصٍّ يَسبقُ العُرُض الجماهيري يُطلق عليه بالعربية اسم البروفة جِزْأً *La Générale*.

مع ظهور المَجَلَّات المُخْتَصَّة بالمسرح ظهر الناقد المُخْتَصُّ أو الباحث الذي يُوَاكِب الحركة المسرحية والمُتَجَدِّات فيها، ويَهْتَمُ بفتح الآفاق أمام تعميق البحث المسرحي. ولا بُدَّ هنا من التذكير بالدور الهامَّ الذي لَبِيته بعض المَجَلَّات في هذا المَجَالِ مثل مَجَلَّة المسرح السَّعِيّ *Théâtre Populaire* التي كانت تُصدر في فرنسا في مُتَصَفِّ هذا القرن وشارك في تحريرها نقَّاد هاتون أمثال رولان بارت *R. Barthes* وبرنار دورت *B. Dort*، وكان لها تأثيرها الكبير على كلِّ الحركة المسرحية والنقدية في ذلك الوقت،

ورُوِّدتها بأدوات تحليل منهجية جديدة. وقد شكَّل بعضها في مَجَالِ البحث المسرحي مَحطات هامة أدَّت إلى إعادة النظر كُلَّيَّةً بمفهوم النقد بعدَّ ذاته. فقد سَمَّحت نظرية التواصل بالتمعُّق في شكل العلاقة بين المادَّة المُتَشَجَّه ومُتَلَقِّيها من خلال مفهوم العلاقة المسرحية *La Relation théâtrale* (انظر الاستقبال). كما قَدَّمت السيمولوجيا المسرحية أدوات مُحدَّدة ودقيقة سمحت بالبحث في آليَّة الانتقال من النصِّ المكتوب إلى العُرُض الترتيبي والمسموع (انظر الدراماتورجية). كذلك كان لظهور مفهوم القراءة* دوره الهامَّ في تغيير فكرة النقد الأحاديّ التوجُّه الذي يَقتَرَضُ أنَّ النصَّ قيمة ثابتة لا يمكن خرقها، وفي إثبات شرعية التأويلات المُتعدِّدة للنصِّ وللعُرُض (انظر التأويل). وقد اعتُبر التأويل جُزْأً من عمل المُخرِج* في تحضيره للعُرُض، وجُزْأً من عمل المُتفرِّج* في عملية الاستقبال* التي ترتبط بظروف مُعيَّنة لها علاقة بطبيعة المُتلقِّي وظروف التلقِّي بعدَّ ذاته، وبذلك أعطت للمُتفرِّج دورًا جديدًا فقالًا هو تركيب المعنى.

من جهة أخرى، وبشكل مُوازٍ تمامًا لتطوُّر المُممارسة المسرحية على مُستوى الكتابة* والإخراج* وعلى مُستوى شكل الفرق* المسرحية وآليَّة العمل فيها، ومع ظهور أشكال مُتنوِّعة من العروض لا يُمكن التعامل معها بالمعايير التقليدية للعُرُض المسرحي، تطوَّرت علوم المسرح التي استفادت من الآفاق التي فَتَحَتْها العلوم الإنسانية الأخرى وانصبَّت على المسرح تحديدًا. فقد ظهر عِلْم المسرح *Théâtrologie* الذي انصبَّ على الخُصوصية المسرحية* واهتمَّ بكلِّ مَجَالَات العمل المسرحي، ونظرية المسرح *Théorie du théâtre*

المسرح، الدراماتورجية، القراءة.

Point of attack

■ نُقْطَةُ الانْطِلَاق

Point d'attaque

نُقْطَةُ أو لحظة بداية الحَدَثِ الفِعْلِيِّ في الحكاية* التي تَرَوِيها المسرحية أو الرواية أو الفيلم، وتأتي غالبًا في المَسْرَحِ بعد المُقَدِّمَةِ* بقليل أو ضمنها. وتُحدِّد المَرْحَلَةَ التي يَتِمُّ فيها إطلاق الحدث يَرْتَبِطُ ببناء المسرحية وظهور الفعل الدرامي* فيها، وبالقراءة* التي يَخْتَارُها المُخْرِجُ* أثناء تحضيره للعرض. ويَتِمُّ ذلك عادةً بشكل يَخْلُقُ تَشْوِيقًا لدى القارئ أو المُشْرِجِ لَأَن مَضْمُونَهَا يَشْكَلُ تَمْهِيدًا لِبداية الأَزمَةِ*. ففي مسرحية «هاملت» للإنجليزي وليام شكسبير W. Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦) تكون نُقْطَةُ الانطلاق لحظة ظهور الشَّيْخِ على الأسوار رغم أَن أحداث الحكاية تبدأ فعليًا قبل ذلك. وفي مسرحية «فيدرا» للفرنسي جان راسين J. Racine (١٦٣٩-١٦٩٩) تكون نقطة الانطلاق قَرَار هيبوليتس الشَّغِيرَ لِلبَحْثِ عن أبيه الغائب.

تَرْتَبِطُ نُقْطَةُ الانطلاق أيضًا بنوعِةِ العَلاَقَاتِ والتَّسَارُعِ العامِّ للحَدَثِ الذي يَخْتَارُهُ الكاتب أو المُخْرِجُ في مسرحيته، وبالتالي يَخْتَلِفُ مَوْقِعُهَا ودَوْرُهَا باختلاف أسلوب الكتابة (درامية أو مَلْحَمِيَّة). وهي تَلْبَسُ دَوْرًا في تحديد الرؤية العامة للحَدَثِ. فَنُقْطَةُ الانطلاق في المسرح الدرامي تُعَمِّدُ لِلصَّرَاعِ* بينما تكون في المسرح المَلْحَمِيِّ* ذي الطابع السُّرْدِيِّ تَمْهِيدًا وفاتحةً لِمَسَارِما.

والحقيقة أَن التَّوَقُّفَ عند نُقْطَةِ انْطِلَاقِ الحدث يُمكن أَن يُعَدِّدَ الفارق بين الحكاية في المسرحية وبين الفعل الدرامي الذي يبدأ فعليًا بهذه النقطة. من ناحية أخرى نَلْحَظُ أَن نُقْطَةَ

إِذ عَرَفَتْ بالمسرح الجديد وبأعمال ونظرية الألماني برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) في كُلِّ أوروپا الغربية. ونَذْكُرُ أيضًا على سبيل المِثَالِ لا الخُصْرُ مَجْلَدَ دراما ريفيو Drama Review التي ما زالت تُصَدِّرُ في الولايات المُتَّحِدَةِ ويُشَارِكُ في تحريرها جامعيون ونُقَّاد مُخْتَصِّصُونَ. فقد لَبِيت هذه المَجْلَدَ أيضًا دَوْرًا هامًا في التعريف بالأشكال المسرحية الجديدة في أمريكا والعالم مثل أعمال البولوني جيرزي غروتوفسكي J. Grotowski (١٩٣٣-). والمُروُضِ الأدائيّة*. في العالم العربي لَبِيت مَجْلَدَ «المسرح» المصري دَوْرًا هامًا في تعريف القُرَّاء بِاتِّجاهات المسرح الحديث في القَرَبِ، ونُشِرتُ تَرْجمات لثُغُوصِ مسرحية مُعاصِرة مثل نصوص مسرح التَبَثِ*. وقد تَكَاثَرَتِ المَجْلَدَاتُ المسرحية المُخْتَصِّصَةُ في كافَّةِ أنحاء العالم وصارت تقليدًا ثقافيًا.

من جانب آخر، ويعد أَن كانت مُمارسة النقد المسرحي اجتِهادًا شَخْصِيًّا يَعتَمِدُ على البحث الذاتي في مجال الثقافة، صار التَّقدُّد المسرحي اعتبارًا من مُنتَصَفِ هذا القرن اختصاصًا يُدْرَسُ في المعاهد والأكاديميات والجامعات، ووُضِعَتْ له مناهج خاصة ساهمت في إعداد الناقد الجامعي المُخْتَصِّصِ.

وفي كُلِّ الأحوال، يَظَلُّ المُشْرِجُ في المسرح هو الناقد الأوَّل، فهو يُمارِسُ نوعًا من التَّقدُّد الثقافي والطبيعي لما يَرَاهُ، وقد بدأت تُظْهِرُ أصوات تُطالِبُ بِضُرُورَةِ إعداد المُشْرِجِ العارف لإِنتِقاد وتثبيث وضع المسرح في العالم بالشُّبَّةِ لوسائل الاتصال الأخرى، وهذه الفِكرَةُ هي أساس كتاب «ملوسة المُشْرِجُ» للباحثة الفرنسية آن أوبرسفلد A. Oberfeld.

انظر: المسرح، فنُّ الشَّعْرِ، عِلْمُ جَمال

توثيق مراحل تحضيره بالصور الفوتوغرافية والكتابات التي تُسجل النقاش الذي يدور بين القائمين على العمل والمُعتمدين حول الشخصيات وحول الأداء، وحول الأولويات التي يتم التوقف عندها في كل مرحلة من مراحل تنفيذ العرض، وحول المصاعب الخاصة بكل نص، والخطة النازمة له وإطار تنفيذه، والقراءة الدراماتورية التي تُمهّد للعرض (انظر الدراماتورية).

لم يعتبر بريشت هذا النموذج بديلاً عن العملية الإخراجية وإنما أساساً لعمل المُخرجين الآخرين في فرقة البرلينر أنسامبل، وأكد على كونه مجرد أداة عمل في تحضير العرض. ويُعتبر النموذج البريشتي هذا جزءاً من المنظور الدراماتوري الألماني بشكل عام والبريشتي بشكل خاص. ورغم أنه انتقد لاحقاً بمُحنة أنه يُؤطر ويُحدّد الإبداع، إلا أنه أثر في الرؤية العامة لتحضير العرض المسرحي. فقد صار أسلوباً مُتباعاً بشكل أو بآخر لدى بعض المُخرجين، وكان له دوره في بلورة فكرة توثيق العرض المسرحي ومراحل إعدادهِ من منظور دراماتوري، وفي ظهور نوع من المنشورات التي تُوثق كافة مراحل العرض المسرحي.

انظر: الدراماتورية، الإعداد، المسرح الملحمي.

■ نموذج القوى الفاعلة Actantiel Model

Modèle actantiel

صفة Actantiel الفرنسية مُشتقة من فعل Agere اللاتيني الذي يعني فَعَلَ، ومنه أيضاً تسمية القوة الفاعلة Actant التي دخلت حديثاً مع علم اللسانيات، وتدلّ على مَنْ يقوم بفعل ما في جملة فعلية.

الانطلاق تُشكّل مرحلة ضمن مسار درامي مُكامل يقوم على وجود تسلسل مُعيّن في تطوّر الأحداث وتشابكها وشكّل بُنية المسرح الأرسطائي* الدرامي. فهناك مثلاً المرحلة التي تشابك فيها الأحداث، وتُسمى نقطة التداخل Point d'intégration وتأتي بعد نقطة الانطلاق، ثم مرحلة التحوّل أو نقطة الانعطاف Point de retournement، وهي تُعاود الانقلاب، يلي ذلك نقطة استقرار الحدث وهي النهاية أو الخاتمة*. ونجد في الهرم الذي حدّده الناقد الألماني غوستاف فرايتاغ G. Freytag (١٨١٦-١٨٩٥) نموذجاً واضحاً لتسلسل وتتابع هذه المراحل (انظر هرم فرايتاغ في كلمة الدُررة). وتحديد نقطة الانطلاق يُشكّل جزءاً من القراءة الدراماتورية للمسرحية على المُستوى النقدي التحليلي وعلى المُستوى الإبداعي، وتُنتجلى أهميّة ذلك في حال كانت نفس الحكاية مُقدّمة من كاتبين مُختلفين تباين رؤيتهما لنفس الحدث، أو في حال مُقارنة نص مسرحي ما بالعرض الذي يُقدّم عنه. انظر: المُقدّمة، الخاتمة.

■ نموذج العرض Model

Modèle

مُصطلح مأخوذ عن الألمانية Modellbuch أو Modellaußführung. والمقصود به نموذج إخراجي لمسرحية يُشكّل مرجعاً يُمكن العودة إليه، وليس عرضاً نموذجياً يُتّخذ تقليد.

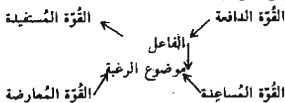
ونموذج العرض هو تقليد أدخله المسرحي الألماني برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) في فرقته البرلينر أنسامبل Berliner Ensemble، وتلخّص في أن يتمّ الاحتفاظ بنموذج إخراجي لكل عرض مسرحي من خلال

التعابير النحوية المُستخدمة في تلك اللغات، أي الفعل الذي يَعمِKS رغبة، والفاعل *Sujet* وموضوع الرغبة *Objet du désir* (وهو المفعول به في الجملة الفعلية في اللغة العربية).

والجملة الأساسية التي تُشكّل الخطوط الأولى للحدث تلتخص بالشكل التالي: س يريد ع. وبذلك يكون الفاعل من شخصية ما أو عدة شخصيات، بينما يُمكن أن يكون موضوع الرغبة أو المفعول به ع شخصية مُعيّنة (الحبيب) أو غرضاً ما ملموساً أو معنوياً (الثّاجة الذهنية أو السلطة إلخ).

انطلاقاً من هذه التركيبة النحوية، يكتمل النموذج بوجود قوّة دافعة *Destinateur* تُحدّد الدوافع التي تُسيّر الفاعل في رغبته، وقوّة مُستفيدة *Destinataire* تعود نتائج هذه الرغبة عليها في نهاية الأمر. كما توجد قوّة مُساعدة *Adjuvant* تُساهم في تحقيق فعل الرغبة، وقوّة مُعارضة *Opposant* تقف في وجه تحقيق هذه الرغبة. من هذا المُنتطلق تكتمل الجملة الفعلية فتُصبح على سبيل المثال: الحبّ أو الشعور الوطني أو الواجب (قوّة دافعة) يدفع س (الفاعل) لأن يُريد ع (موضوع الرغبة) من أجل تحقيق هدف ما كالزواج أو الارتقاء الاجتماعي أو التغيير (قوّة مُستفيدة)، يُساعده في ذلك أو تُعارضه شخصيات أو قوَى كالأب أو المال أو المجتمع (القوّة المُساعدة والقوّة المُعارضة).

وقد تمّ تصميم مُخطاطة ثابتة تتكوّن من ست خانات مع شبكة من الأسماء تُحدّد اتجاه العلاقة بين مُكوّناتها:



ومُصطلح «نموذج القوَى الفاعلة» هو تسمية لنموذج عام طوّح على شكل مُخطاطة *Schéma* تُصوّر العلاقات بين القوَى التي تتحكّم بديناميكية بالفعل *Action* في حكاية ما ضمن الأدب المكتوب والشّفوي (حكاية، رواية، أسطورة، مسرحية). يُنتقل ذلك من اعتبار أنّ هذا الفعل يُمكن أن يَتلخّص بجملة فعلية تُحدّد العلاقات بين القوَى، وتَعمِKS البنية العميقة لتحوّلات الأحداث في هذا العمل. ورسم علاقة القوَى الفاعلة ببعضها يُقدّم على تقضي علاقة التناحر والصراع* التي تربط بين القوَى، والتحوّلات التي تطرأ على هذه العلاقة من مرحلة لأخرى، أي ديناميكية الفعل. وهذا ما يُعطي صورة عن بنية العمل (انظر البُنيوية والمسرح).

تبلور هذا النموذج تيّاراً في الدّراسات البُنيوية* والسميولوجية* التي تناولت البُنية السّرّية في الحكايات الشعبيّة، وبين ثمّ في الأدب. فقد أطلق يداية في بحوث الروسيّ فلاديمير بروب *V. Propp* والفرنسيّ إيتين سوريو *E. Souriau* ثمّ أخذ شكله الثّانويّ مع الرومانيّ ألفريداس غريماس *A. Greimas*. وقد طوّرت المدرسة الفرنسيّة تطبيقات هذا النموذج في المسرح (آن أوبرسفلد *A. Ubersfeld* وريشار مونو *R. Monod*) واستُخدم ذلك على المُستوى التعليمي والدراماتورجيّ لتحليل النصّ المسرحي وقراءته.

يَستند نموذج القوَى الفاعلة على التركيبة النحوية للجملة الفعلية التي هي شرط لاكتمال المعنى في اللغات الغربية، في حين أنّ الجملة الاسمية في اللغة العربية تُعطي المعنى دون وجود فعل. لذلك فإنّ التعبير عن نموذج القوَى الفاعلة في اللغة العربية يُفترض استعارة نفس

خلاصها من الطاعون. كذلك يُمكن أن تُغير الشخصية موقعها وتنتقل من خانة إلى أخرى، وهذا ما نجده مثلا في مسرحية «السيد» للفرنسي بيير كورنيي P. Corneille (١٦٠٦-١٦٨٤) حيث يكون الأب قُوَّة مُساعدة في بداية العمل ثم يتحوَّل إلى قُوَّة مُعارضة تُشكِّل العائق* في وجه المُحبِّين وتُمنع تحقيق (الرغبة).

أما القُوَّة الدافعة والقُوَّة المُستفيدة فتُحدِّد دوافع رغبة الفاعل وأبعادها. وهذه الدوافع يُمكن أن تكون نفسية وفردية ذاتية (الحب، الغيرة)، أو دوافع إيديولوجية ترتبط بحركة المجتمع كمجموعة (الثورة). ففي مسرحية «مس جوليا» للسويدي أوغست سترندينبرغ A. Strindberg (١٨٤٩-١٩١٢) لا ترتبط رغبة الخادم جان في الارتقاء بحركة المجتمع وإنما تُظَلِّ رغبة فردية، ولذلك يُفشل في تحقيقها. وينس المنحى، فإنَّ تحديد نوعية مَن يُشكِّل خانة القُوَّة المُساعدة والقُوَّة المُعارضة (الصديق، المجتمع) يُبيِّن مُستوى ونوعية الصُّراع* (صراع فردي أو جماعي).

ولا يعني ذلك أنَّ كلَّ هذه الخانات يجب أن تُشكِّل. بل إنَّ فراغ خانة ما يُعتبر أمرا له دلالته في فهم بنية العمل. فغياب القُوَّة المُساعدة مثلا يعني عزلة الفاعل في سعيه للمُحصول على موضوع الرغبة. وغياب القُوَّة المُعارضة يعني سهولة تحقيق الرغبة، وهذا ما لا يُمكن أن يتحقَّق في عمل يقوم على الصُّراع. لكن هناك بعض الخانات التي لا يُمكن أن تبقى فارغة وهي خانة الفاعل وخانة موضوع الرغبة لأنَّ غياب هاتين القُوَّتين يعني غياب الفعل ممَّا يُمْنَع من تطبيق هذا النموذج بشكله التقليدي، وهذا يتعلَّق بنوعية النص. والواقع أنَّ تطبيق هذا

من المُلاحظ أنَّ هذه القُوَّي تُشكِّل في ثنائيات مُتقابلة: فاعل الرغبة/موضوع الرغبة، قُوَّة دافعة/قُوَّة مُستفيدة، قُوَّة مُساعدة/قُوَّة مُعارضة.

ومفهوم القُوَّة الفاعلة لا يتطابق بالضرورة مع مفهوم الشخصية* التي هي من مُكوِّنات البنية السطحية للنص، في حين أن القوى الفاعلة التي تتحكَّم بالفعل الدرامي* تتوضَّع على مستوى البنية العميقة. لذلك يُعتَرَض التمييز بين صفات الشخصية التي تتوضَّع على مُستوى البنية السطحية، وبين أفعالها التي تتوضَّع على مُستوى البنية العميقة، وتُتعلَّق بالفعل الدرامي. بناء على ذلك تكون الشخصية قُوَّة فاعلة عندما تُتحدَّد من خلال فعلها وليس من خلال صيقاتها.

- يُمكن أن تُتحدَّد القُوَّة الفاعلة عبر شخصية مُحدَّدة في العمل، أو تكون فكرة أو شيئا مُجرَّدا أو مفهوماً ما (السلطة، الواجب إلخ)، وهذا ما نجده على الأخصَّ في الخانات التي تُمثِّل القُوَّة الدافعة والقُوَّة المُستفيدة من فعل الفاعل. والحالة الوحيدة التي لا يُمكن أن تكون فيها القُوَّة الفاعلة فكرة مُجرَّدة هي حالة الفاعل الذي يجب أن يكون شخصية مُحدَّدة. لكنَّهُ يُمكن أن يكون شخصية فردية (البطل، الملك، هاملت إلخ) أو جماعية (الثوار، الشعب إلخ).

- يُمكن أن تُمثِّل الشخصية الواحدة عدَّة قُوَّي في العمل فتتواجد في عدَّة خانات في نفس الوقت، وهذا ما نجده مثلا في مسرحية «أوديب ملكا» لسوفوكليس Sophocle (٤٩٥-٤٤٠ ق.م) حيث تكون المدينة كشخصية جماعية هي القُوَّة الغامضة التي تُحثُّ أوديب على اكتشاف قاتل الملك، وفي نفس الوقت هي القُوَّة المُستفيدة لأنَّ اكتشافه يُؤدِّي إلى

على أولادها. وهاتان الرغبتان تُبَيِّنان التناقض الذي تقوم عليه الشخصية كأمر أساسي. وفي مسرحية «في انتظار غودو» للإيرلندي صموئيل بيكيت S. Beckett (١٩٠٦-١٩٨٩) يبدو من الصعب تحديد موضوع رغبة لافي واستراغون اللذين يتواجدان في نفس خانة الفاعل. كما أنه لا يمكن اعتبار غودو موضوع الرغبة لأن الانتظار، وهو الفعل الذي تقوم عليه المسرحية، ليس رغبة بالمعنى الفعّال للكلمة وإنما نوعاً من الحتمية القدرية.

ومع أن تحديد القوى الفاعلة أمر يخضع للتجربة وينبع من حدس المُحلِّل، فإن هذه العملية تظلّ هائلة لأنها تُعتبر عملية تهديدية ومرحلة أولى في التحليل تستكمل بمراحل أخرى تُستثمر فيها النتائج التي يُؤمِّل إليها نموذج القوى الفاعلة بربطها بالبنية السطحية للنص (انظر البُنية والمسرح). ويبدو ذلك فعّالاً بشكل خاصّ أمام التساؤلات التي لا يمكن الجواب عليها إلا من خلال ربطها بمُجمل المُكوّنات الدرامية. ذلك أن هذا النوع من البحث يسمح بتحديد نوعية القراءة* التي يحتملها النصّ أو العرض (وجود بعد نفسيّ أو إيديولوجيّ كدوافع، تحديد الشخصيات الأساسية في الفعل) وهذا ما لا يظهر دائماً في البنية السطحية للنصّ. من جهة أخرى فإن هذه الطريقة في التحليل تختلف بمُنتطقاتها عن التحليل الذي يقوم على استقصاء البُعد النفسيّ للشخصيات لفهم الفعل الدراميّ دون النظر عن الديناميكية المُحرّكة الناجمة عن صراع القوى.

على صعيد التحضير للعرض، يمكن لهذا النموذج أن يساعد المُخرج* والسينوغراف أثناء قيامهم بإعداد النصّ وفي عملية الإخراج*. ففي كثير من الحالات يمكن أن تكون

النموذج يختلف باختلاف نوع الكتابة المسرحية، (درامية أو ملحمية) بسبب وجود فروق بُنيوية كبيرة بين المسرح الدراميّ القائم على الصراع وبين المسرح الملحمي*. وما تولّد عنه حيث يختلف أسلوب طرح الصراع (انظر درامي/ ملحمي).

يُطبّق هذا النموذج بسهولة في المسرح الدراميّ حيث يكون الصراع وتعارض الرغبات هو أساس البنية الدرامية، وحيث تكون التحوّلات التي تطرأ على النموذج هي رسم تلخيصي لديناميكية الفعل الدراميّ وتطوّره في مراحل العمل المُختلفة. بل يمكن أن نجد فيه عدّة نماذج متوازنة أو مُتناقضة. وتقتضي العلاقة بينها يُساعد على كشف بُنية الصراع. يبدو ذلك في مسرحية «انتيفونا» لسوفوكليس حيث يمكن اعتبار انتيفونا فاعلاً لنموذج وركيون فاعلاً لنموذج آخر، ممّا يبيّن وجود قطبين مُتصارعين في المسرحية.

في المسرح الملحميّ وكلّ أنواع الكتابة اللاأرسططالية مثل مسرحيات الألمانج برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) أو مسرح الحياة اليومية* أو مسرح القَبْث* حيث لا يأخذ الصراع شكل مُواجهة واضحة، وحيث لا تتجسّد أطراف الصراع بالضرورة على شكل شخصيات، يكون فراغ المخانات الأساسية (الفاعل وموضع الرغبة) أو تتغير ماهيتها بشكل جذريّ أمر له دلالة في تقضي بنية العمل وتفسيره. ففي مسرحية «رجل برجل» لبريشت لا يمكن أن يُعتبر غالي غالي- وهو الشخصية الرئيسية - فاعلاً وإنما مفعولاً به. كما أنه يمكن أن نجد بالنسبة لنفس الفاعل رغبتين مُتناقضتين كما هو الحال بالنسبة للأمر شجاعة في مسرحية بريشت حيث ترهب الأمر بالحرب وفي نفس الوقت بالجفاف

سينوغرافيا* القضاء* المسرحي انمكاسًا للصراع بين القوى الفاعلة، وليس مجرد ترجمة للإرشادات الإخراجية* في النص.
انظر: الشخصية، البنيوية والمسرح، الصراع، العائق.

■ النو (مَسْرَحْ)

Noh

No

النو كلمة يابانية تعني الإنجاز البارع. ومسرح النو هو مسرح غنائي شيعري مؤسلب للغاية يندرج في إطار المسرح التقليدي الياباني. كان مسرح النو منذ نشأته تسلياً النخبة من المثقفين ومن طبقة الساموراي النبلاء وخضع لحمايتهم. وهو بجزوه وبشكله مُستمد من فلسفة الزن التي تُنادي بالتوازن والتركيز والتشكف والانضباط وتجاوز الذات، ولذلك يقوم على مبدأ السيطرة العقلية على ما يجري، ويستعد عن الزخرفة المتهذبة والإبهار رغم جماليته. من هذا المُطلق يُعتبر مسرح النو نقض الكابوكي* الذي يُصنف كمسرح شعبي لأن سيمته الأساسية هي الإبهار البصري من خلال الخدع والجمل والألوان والأزياء. كذلك يُعتبر مسرح النو بظاهمه الجاد نقض الكيوغن* الذي يُقدم معه في عرض واحد على شكل فواصل* تهرجية.

تكن أصول مسرح النو في نوع من عروض المُنوعات هو السانغاكو Sangaku الذي انتقل في القرن الثامن الميلادي من الصين إلى اليابان حيث أخذ طابعًا إيمائيًا وأطلق عليه اسم ساروغاكو Sarugaku (التقليد الآخر)، وعن هذا النوع انتشر النو والكيوغن. لكن هناك اختلاف كبير في الطابع بين هذين النوعين، فالنو له طابع شيعري وسردي يتداخل فيه الماضي مع

الحاضر، في حين يأخذ الكيوغن طابعًا واقعيًا تخلقهُ المُساجلة بين الشخصيات. كذلك فإن النو في جوهره وأسلوبه يحيل طابع الأناقة والتبل في حين يأخذ الكيوغن طابع التهريج والمحاكاة الشهكية*. والجمع بين مسرحيات النو والكيوغن في عرض واحد هو جمع لطابع الرفيع والغروتسك معًا.

يُمكن تشبيه مسرحيات النو بالتراجيديا لأنها تحكي بأسلوب التجريد الكامل غذاب الأشباح التي لا تتوصل إلى الخلاص من أهوائها التي تربطها بالأرض والانسلاخ نهائيًا عن العالم المادي.

تشكل فن النو بفضل كان أمي Kan Ami (١٣٣٣-١٣٨٤) وابنه زيامي Zeami (١٣٦٣-١٤٤٤) الذي كتب أغلب مسرحيات النو، وتلاه في ذلك أفراد عائلته. وقد وضع زيامي أسس النو ونظر له في كتابه «نقل زهرة الأداء» حيث حدد بدقة بُنية ومراحل عرض النو وبنية كل مسرحية على جلة وطول المقاطع الجوارية (عدد الكلمات والجمل والموسيقى المرافقة والأغاني) في كل مرحلة. في القرن السابع عشر صدر قانون يمنع من إجراء أية تعديلات على ريرتوار* النو الذي أخذ شكله النهائي، وصار يحتوي على ٢٤٠ مسرحية تؤدّيها خمس عائلات تُشكل مدارس في الأداء*. والفروق بين هذه المدارس تكمن في نوعية الأزياء والأكسسوارات المُستعملة وليس في الأداء والنصوص والأناشيد.

في الأصل كان عرض النو طويلًا يدوم سبع أو ثماني ساعات، فهو يبدأ برقصة ترمي إلى جذب بركة الآلهة، تليها خمس مسرحيات نو تتخللها أربع مسرحيات كيوغن على شكل فواصل تُخفف من حالة الاستغراق التي تولدها

الذي تُلَاقِيه لَأَنهَا لَا تَسْتَطِيعُ الْخَلَّاصَ
وَالْوَصُولَ إِلَى جُودِ الْأَبَدِيَّةِ، فَيَقُومُ الرُّهْبَانُ
بِمُسَاعَدَةِ هَذِهِ الرُّوحِ عَلَى تَحْقِيقِ مَا تَرِيدُ. وَفِي
نِوِ الشَّامِ تَرَوِي الْمَرْأَةَ رَقْصَةً جُحْبًا وَتَرْقُصُ
رَقْصَةً أَتَقِيَّةً. هَذَا النُّوعُ مِنَ الْمَسْرَحِيَّاتِ لَهُ
طَائِعٌ شِعْرِيٌّ، وَفِيهِ رَقَّةٌ كَبِيرَةٌ وَعُذُوبَةٌ. أَمَّا نِوِ
الْجُنُونِ أَوْ الْحَيَاةِ الْمُعَاصِرَةِ فَتَمَيِّزُ بِطَائِعِهَا
الدِّرَامِيَّ وَالرَّاقِعِيَّ إِذْ لَا تَوْجِدُ آلِهَةً وَأَمَّا
شَخْصِيَّاتُ إِنْسَانِيَّةِ أَحْصِيَّتِ بِالْجُنُونِ بِسَبَبِ قِرَاقِ
الْأَحِبَّةِ أَوْ الْإِنْبَاءِ.

- الْخَاتَمَةُ *Kyu*، وَفِيهَا تُقَدِّمُ نِوِ الشَّيَاطِينَ أَوْ
الْحَيَوَانَاتِ. وَهِيَ غَالِبًا مَرَحَلَةٌ سَرِيعَةٌ الْإِقْبَاعِ
تَكْثُرُ فِيهَا الْأَحْدَاثُ وَالرَّقْصَاتُ، وَلَهَا طَائِعٌ
مَشْهُدِيٌّ يُعْطِي نَوْحًا مِنَ الْاسْتِرْخَاءِ بَعْدَ التَّوَتُّرِ
فِي الْمَرَاكِلِ السَّابِقَةِ، لِأَنَّ أَشْبَاحَ الْمَوْتِ
وَالْكَائِنَاتِ الْخَارِقَةِ غَيْرَ الْمُؤَذِيَةِ تَظْهَرُ فِيهَا
وَتُحْمَلُ السَّعَادَةُ لِلْمَشْرِ.

وَقَدْ اعْتَبِرَ زِيَامِي نِوِ الشَّامِ مِنْ أَهَمِّ
الْمَسْرَحِيَّاتِ، لَكِنْ الْمُتَفَرِّجِينَ مَعَ الزَّمَنِ صَارُوا
يَمِيلُونَ لِنِوِ الْجُنُونِ أَوْ الْحَيَاةِ الْمُعَاصِرَةِ الَّتِي
تَحْتَوِي عَلَى شَخْصِيَّاتٍ دِرَامِيَّةٍ فِيهَا قُوَّةٌ وَكثَافَةٌ،
وَلِذَلِكَ فَهِيَ الْأَكْثَرُ رَوَاجًا.

وَعَدَدُ الْمُثَلِّينَ فِي مَسْرَحِيَّةِ النِّوِ الْوَاحِدَةِ لَا
يَتَجَاوَزُ الْأَرْبَعَةَ بِالإِضَافَةِ إِلَى وُجُودِ جَوْقَةٍ ثَابِتَةٍ
مِنْ سِتَّةِ أَشْخَاصٍ. تَقُومُ كُلُّ مَسْرَحِيَّةٍ مِنْ
مَسْرَحِيَّاتِ النِّوِ عَلَى ذَوْرَيْنِ رِئِيسِيَّيْنِ يَصْحَبُهُمَا
عَدَدٌ مِنَ الْمُرَاقِقِينَ. الذَّوْرُ الْأَوَّلُ يُعْتَبَرُ بِشَاةٍ
الشَّخْصِيَّةِ الْأَسَاسِيَّةِ *Protagoniste* فِي الْعَرَضِ،
وَيُطْلَقُ عَلَيْهِ بِاللُّغَةِ الْيَابَانِيَّةِ تَسْمِيَةُ شَيْتِ *Shite*
(الَّذِي يَفْعَلُ) لِأَنَّهُ يُغْنِي وَيَرْقُصُ وَيُؤَدِّي
الْمُونُولُغَ وَيَقُومُ بِمَحْرَكَاتِ إِمَائِيَّةٍ مَعَ غِنَاءِ
الْجَوْقَةِ. وَتَتَوَعَّدُ الْأَوَارِ الَّتِي تَقُومُ بِهَا الشَّخْصِيَّةُ
الْأَسَاسِيَّةُ شَيْتَ، إِذْ يُمْكِنُ أَنْ يَلْبَسَ ذَوْرَ الْإِلَهِ أَوْ

مَسْرَحِيَّاتِ النِّوِ. فِي تَطَوُّرٍ لَاحِقٍ، وَلِضَغْطِ زَمَنِ
الْفُرْجَةِ بِحَيْثُ لَا تَتَجَاوَزُ سَاعَتَيْنِ أَوْ ثَلَاثَةَ، صَارَ
الْعَرَضُ يَحْتَوِي عَلَى مَسْرَحِيَّتِي نِوِ وَفَاصِلِ كِيوغِنِ
وَاحِدٍ.

تُصَنَّفُ مَسْرَحِيَّاتُ النِّوِ فِي خَمْسِ فَنَاتٍ
رِئِيسِيَّةٍ هِيَ: النِّوِ الْإِلَهِيَّةُ، وَيَكُونُ الذَّوْرُ
الْأَسَاسِيُّ فِيهَا هُوَ الْإِلَهِ، نِوِ الْمَعَارِكِ وَالدَّوْرِ
الْأَسَاسِيُّ فِيهَا هُوَ الرَّجُلُ، نِوِ الشَّامِ وَالدَّوْرِ
الْأَسَاسِيُّ فِيهَا هُوَ الْمَرْأَةُ، نِوِ الْجُنُونِ أَوْ الْحَيَاةِ
الْمُعَاصِرَةِ وَالدَّوْرِ الْأَسَاسِيُّ فِيهَا هُوَ الْمَجْنُونُ، نِوِ
الشَّيَاطِينِ وَالْحَيَوَانَاتِ وَالدَّوْرِ الْأَسَاسِيُّ فِيهَا هُوَ
الشَّيْطَانُ.

لَا تَحْتَوِي مَسْرَحِيَّةُ النِّوِ الْوَاحِدَةُ عَلَى حَيَكَةٍ*
مُعَقَّدَةٍ لِأَنَّهُ قَصِيرَةٌ وَعَنَاصِرُهَا مُبَسَّطَةٌ إِلَى الْحَدِّ
الْأَقْصَى. كَمَا أَنَّ الْحَدِثَ فِي كُلِّ مَسْرَحِيَّةٍ مِنَ
الْمَسْرَحِيَّاتِ يَتَطَوَّرُ فِيْمِنْ بُنْيَةٍ دِرَامِيَّةٍ ثَابِتَةٍ هِيَ:
الاسْتَهْلَالُ *Jo* وَالتَّصَاعُدُ *Ha* وَالْخَاتَمَةُ *Kyu*.

كَذَلِكَ يَخْضَعُ عَرَضُ النِّوِ الَّذِي يَتَأَلَّفُ مِنْ
خَمْسِ مَسْرَحِيَّاتٍ لِنَفْسِ هَذِهِ الْبُنْيَةِ إِذْ يَتَأَلَّفُ مِنْ
ثَلَاثِ مَرَاكِلَ هِيَ:

- الْاسْتَهْلَالُ *Jo* وَفِيهِ تُقَدِّمُ مَسْرَحِيَّةٌ مِنْ فَنَةِ النِّوِ
الْإِلَهِيَّةِ، وَهِيَ غَالِبًا مَسْرَحِيَّةٌ جَدِّيَّةٌ وَتَطَوُّرُهَا
غَيْرُ مُعَقَّدٍ وَتَظْهَرُ فِيهَا شَخْصِيَّةٌ إِلَهِيَّةٌ مُتَنَكِّرَةٌ
عَلَى شَكْلِ إِنْسَانٍ ثُمَّ تَكْشِفُ عَنْ هُؤُوتِهَا
الْحَقِيقِيَّةِ وَتُقَدِّمُ رَقْصَةَ تَبَارُكِ الْأَرْضِ وَتَزِيدُ مِنْ
غِنَى الْجَسَدِ.

- التَّصَاعُدُ *Ha* وَفِيهِ تُقَدِّمُ ثَلَاثُ مَسْرَحِيَّاتٍ تَنْتَمِي
عَلَى التَّوَالِي إِلَى فَنَةِ نِوِ الْمَعَارِكِ وَنِوِ الشَّامِ
وَنِوِ الْجُنُونِ أَوْ الْحَيَاةِ الْمُعَاصِرَةِ. تَمَيِّزُ هَذِهِ
الْمَرَحَلَةُ بِكَثْرَةِ التَّفَاصِيلِ وَالْإِقْبَاعِ* الْبَطْنِيِّ
نِسْبَةً إِلَى إِقْبَاعِ الْاسْتَهْلَالِ وَالْخَاتَمَةِ. فِي نِوِ
الْمَعَارِكِ تَلْفِظِي أَرْوَاحَ الْمُحَارِبِينَ بِرُهْبَانِ
مَسَافِرِينَ قَرَّوِي لَهُمْ ظُرُوفُ مَقْتَلِهِمَا وَالْعَذَابِ

ويدعى ممر الزهور، وهو مُخصّص لدخول الممثلين إلى الخشبة الرئيسية وخروجهم منها. يحّد الخشبة والممر من الخلف حاجز هو بمثابة لوحة خلفية مرسوم عليها شجرة صنوبر تُشكل الديكور الثابت والوحيد لكل مسرحيات النور، وتُذكر بالمعبد الذي كانت تُقدّم عروض النور فيه في البدايات. كذلك توجد أعمدة تحمل سقف المسرح وتسمح للممثلين الذين يضعون قناعاً يحجب عنهم الرؤية أن يتمسكوا بها لدى تحركهم. وخشبة النور مصنوعة من خشب الأرز ومجوّفة وتوضع تحتها قطع من الفخار لتضخيم صوت الخطوات والآلات الموسيقية وغناء الجوقة (انظر المؤثرات السمعية).

لا يوجد أي طابع واقعي في عرض النور، فهو عرض مؤسّب في كلّ تفاصيله: فملابس الشخصية الأساسية (شيتة) فخمة جدّاً حتى ولو كانت تلعب دور امرأة عجوز فقيرة. وكلّ الشخصيات ما عدا الشباب تضع أقنعة خشبية ممّا يُعطي للوجوه قسّات جامدة تبتعد عن الطابع الواقعي الإنساني. لكنّ الإضاءة تُغيّر من ملامح الأقنعة وتُضفي عليها حيوية. وعندما لا يُستخدم الممثل القناع يُجهّد لإعطاء وجهه شكل القناع لأنّ الشخصيات في مسرح النور هي شخصيات نمطية.

يتمّ العرض في خشبة عارية إلا من شجرة الصنوبر المرسومة على الحائط الخشبي الخلفي الدائم، ويُستعاض عن الديكور بالألوان والحركة. وبالأغراض المؤحية ذات الوظيفة الدلالية (انظر العرض المسرحي) وبكلام الممثل الذي يصف ويحدّد مكان الحدث عند دخوله ويُعرف بدوره وبيّته الأدوار. والأداء في مسرح النور مؤسّب يُربط بأعراف حركية شكّلت روازم يعرفها المُتفرّجون جيّلاً. فالكيميون الملقى على

الرجل أو المرأة أو المجنون أو الشيطان، وذلك حسب نوعية مسرحية النور التي يظهر فيها. أمّا الدور الثاني فيُسمّى باليابانية واكي Waki (الذي يقف جانباً) لأنّ دوره لا يتجاوز تحريض مسار العرض بالكلام والحركة، فهو يدخل في الاستهلال a ويُحدّد مكان وزمان الحدث ويُطرح الموضوع الذي يعرفه المُتفرّجون جيّداً ثمّ ينسحب ويحوّل إلى مُتفرّج* عند ظهور الشخصية الأساسية شيتة.

لا يضع الراكي قناعاً لأنّه ينتمي إلى زمن الحاضر. أمّا الشخصية الأساسية (الشيتة) فتنتهي إلى زمن الماضي وتمثّل أحياناً أرواح رجال من ذلك الزمن ولذلك ترتدي القناع*.

والعلاقة بين واكي وشيتة تُظهر خصوصية البناء الدرامي لمسرحيات النور التي تُخلق نوعاً من المسرح داخل المسرح* بسبب وجود زمنيّ تستحضرهما المسرحية هما زمن الحاضر وزمن الماضي، ممّا يستدعي طرح الحدث في قالب سرديّ. بالإضافة إلى ذلك فإنّ وجود الموسيقى التي ترافق الأداء بشكل دائم وتربط بين أجزاء العرض، ووجود تناوب بين الأداء وبين غناء الجوقة، وبين الفعل والسرّد* هي من العناصر التي تكسر الإيهام بشكل دائم وتُحقّق التفرّب*.

كانت عروض النور تُقدّم في المعابد خلال الاحتفالات، ثمّ صارت تُقدّم في المسارح الملحقة بمدارس النور. وخشبة المسرح في النور تتألف من قسمين أساسيين: الخشبة الرئيسية وهي مُربعة يُحيط بها الجمهور من جانبيين في حين تجلس الجوقة في الجانب الثالث على اليمين والموسيقين في عمق الخشبة، والخشبة الثانوية، وتأخذ شكل جسر أو ممرّ فيه صنوبرات ثلاث يربط الخشبة بالكواليس* جهة اليسار،

في محاولة لتطوير المسرح الياباني قام بعض المُخرجين المُعاصرين باستخدام العناصر التقليدية لمسرح النو في إخراج العروض المعاصرة وتطبيق تقنياته على نصوص المسرح الغربي ومن أهم هؤلاء أكيرا واكabayashi A. Wakabayashi وهيدو كانزيه H. Kanze. كذلك فإن المُخرج تاداشي سوزوكي T. Suzuki قام بمزج تقنيات أداء المُمثل المُتَّبعة في مسرح النو مع التقنيات الغربية، واهتم بشكل خالص بالتعبير الجسدي. وقد قدّم سوزوكي التراجيديا اليونانية بتقنيات مسرح النو. تأثر رجال المسرح في الغرب بمسرح النو، وعلى الأخص بتقنية إعداد المُمثل القائمة على التركيز والهدوء الداخلي. ويُعتبر المسرحي الألماني برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) من أهم الذين استعاروا من هذا المسرح العناصر التي أدّت إلى صياغة نظريته حول المسرح المَلحَمي* والتغريب. انظر: الشرقي (المسرح-)، الكيوغن.

الأرض يرمز إلى شخص مريض، وخفض البصر يُشير إلى انسياب الدموع إلخ. كذلك فإن الرقصات في النو مُنمّطة وتُساهم في التعريف بالشخصيات. فإذا توقّف المُمثل عند دخوله أمام شجرة الصنوبر الأولى في ممر الزهور، فذلك يعني أنه يُمثل شخصية إلهية، وعندما تبدأ رقصته بدائرة واسعة. وإذا توقّف أمام الثانية فهو شخصية نصف إلهية ورقصته ترسم نصف دائرة. وإذا توقّف أمام الثالثة فهو إنسان، وعندما يرسم برقصته مُثلّين.

يتملّق أداء المُمثل في النو بالقُدرة على التوصل إلى الهدوء الذي يُعطيه طاقة حيوية كبيرة وقُدرة خارقة على التركيز القوي بحيث لا يثبّت ذهنه لحظة واحدة عمّا يُؤدّيه، ويكون أدائه حالة روحية عميقة رغم الطابع المُسلّب واللّغوي الذي يوحى به المُرض. يتدرب المُمثل طويلاً على الوصول إلى هذه الحالة وعلى نوعية الأداء الذي يتخصّص فيه بيلة حياته. ولذلك يبدأ إعداد المُمثل* عادة من بين الطفولة.



■ الهابنتغ

Happening

Happening

الهابنتغ Happening كلمة إنجليزية تعني حدوث شيء ما، وهي مُشتقة من فعل to happen = يحدث. وقد تُرجمت هذه الكلمة في اللغة العربية أحياناً «بالحدثية» لتمييزها عن الحدث *Event* (انظر العروض الأدائية). لكن كلمة حدثية غير مألوفة في العربية، لذلك يُفضل استخدام اللفظ الإنكليزي، أو إطلاق تسمية «المسرح المحدث» على ما تُدل عليه كلمة هابنتغ.

درج استعمال هذه الكلمة في مجال الفن ولا سيما الرسم والموسيقى والمسرح في السّنين في أمريكا، وبعد ذلك في بقية دول العالم، وصارت في مجال المسرح تُدل على عرض غير مُتوقع يأخذ شكل حدث آتي مُفرد وغير مُتكرر.

يُعتبر الرسّام الأميركي آلان كابرو A. Caprow أوّل من ابتدع مفهوم الهابنتغ في أمريكا، وذلك حين انتقل من الرسم في المُتحف على اللوحة التقليدية إلى الرسم أمام المُتفرّجين على عناصر المكان (الرصيف، الجدران، واجهات الأبنية) أو على الجسد أو قطع الأثاث، فأضفى بذلك عنصر المفاجأة على معارض الرسم التي كان يُظلمها في أمكنة غير تقليدية، وحوّلها إلى حدث شبه مسرحي أو احتفال*. وقد كتب كابرو عام ١٩٦٦ كتاباً حمل

عنوان «التجميع والبيئة المُحيطة والهابنتغ» كان أساساً لظهور الهابنتغ وتطوّره في تلك الفترة.

شكّل الهابنتغ عند ظهوره في المسرح مرحلة تحوّل وقطع بالنسبة لما كان يُقدّم على خشبة في الصالات المسرحية التقليدية، فأثار دهشة الجمهور وساهم في تغيير النظرة إلى المسرح الذي تحوّل من فُرجة إلى احتفال* يخلط فيه الجمهور* بالمُمثلين. كما أذى إلى خَلق حساسية جديدة لدى المُتفرّج* الذي يتلقّى العرض. لكن هذا النوع من العروض الذي ازدهر في المُناخ الاستغراقي في السّينات في أمريكا وأوروبا تراجع في السبعينات وتقلّص دوره فيما بعد.

يختلف هذا النوع من العروض عن العروض التقليدية. فهو لا يركّز على بناء مُتحيل للمكان والزمان والحدث، وإنما على تقديم حدث من الحياة. كما يقوم على استثمار الأمكنة والأزمنة بوظيفتها ووَضْعها في الواقع مع تغيير طبيعتها الأصلية (انظر مسرح البيئة المُحيطة). تُستخدم في هذه العروض عناصر من الواقع بحيث يتطابق الأداء* مع الفعل الحياتي، لكنها تُوظّف بشكل غير مألوف. والهابنتغ يُمكن أن يتم خارج إطار الصّورة* المسرحية التقليدية، أي في الاجتماعات العامة وبين الحشود في الشارع وفي مواقف السيارات أو في المحال التجارية وغير ذلك بهدف الدعاية أو تحقيق مُشاركة من الجمهور تُخلف عمّا يحصل عادة في العروض

التقليدية.

وقد أعطي الهابتنغ تعريفات متنوعة بتنوع المادة التي يستند عليها، إذ وُصف تارة بأنه لوحة خيَّة تشكُّل أمام المُتفرِّج، أو منحوتة مُتحرِّكة، أو قصيدة في حالة التشكُّل، أو تجميعاً عشوائياً لعناصر مُختلفة.

هذا النوع من الإقحام للمسرح في العالم اليوميّ للمُفرِّج الذي يجد نفسه مُتورِّكا في حدث مُفاجيء يُشبه كثيرا مسرح المُداخلة *Théâtre d'intervention* الذي تَبَّته الكثير من الفِرَق في الولايات المتحدة الأمريكية ودول أخرى في أمريكا اللاتينية، وأهمها فرقة الليغنج *Living Theatre* وفرقة البريد أند بايت *Bread and Puppet* والفِرَق المسرحية التي تَبَّنت ما سُمِّي بحركة مسرح البيئة المُحيطة* في أمريكا، والفِرَق التي اعتمدت مبدأ التحريض في أمريكا اللاتينية مثل مسرح العصابات*.

انتقل هذا النوع من العروض من أمريكا إلى أوروبا مع جولات فرقة البريد أند بايت وغيرها من الفِرَق التي اعتمدت نفس الأسلوب. وقد كان لذلك تأثيره في أوروبا على منحنى عروض بعض الفِرَق مثل فرقة مسرح الشمس *Théâtre du soleil* في فرنسا التي تَبَّنت جوهر الهابتنغ في تحويل العُرْض إلى ما يُشبه الاحتفال في بعض عروضها، وفي أسلوب تحضير العُرْض على شكل إبداع جماعي*. رغم ذلك ظلَّ انتشار الهابتنغ بشكله الخالص محدوداً في أوروبا. انظر: العروض الأدائية، مسرح البيئة المُحيطة، التحريض (المسرح-).

■ الهُؤاة (مُسرَّح-)

Amateur theatre

Théâtre d'amateurs

مسرح الهُؤاة هو مسرح أشخاص أغلبهم من

غير المُتفرِّجين يَعملون بدافع حبِّ المسرح دون أن يكون ذلك مُورد رزق لهم. لذلك فإن تسمية مسرح الهُؤاة ترتبط بطبيعة العاملين فيه وأسلوب تنظيمه أكثر من ارتباطها بشكل مسرحيٍّ مُعيَّن أو بشكل تلقّ.

لا يُفترَض من مسرح الهُؤاة تقديم أعمال مُكتملة تُقارَن بأعمال المُحترِّفين. لكن في الوقت نفسه، لا تحوّل تسمية مسرح الهُؤاة معنى انتقاصياً، ففي كثير من الأحيان كان مسرح الهُؤاة نواة لحركات التجريب* التي أغنت المسرح وجَدَّته، وفي الغرب كانت ثورة على الأشكال التقليدية التي تُقدِّمها المسارح المُحترِّفة.

في كثير من الأحيان يرتبط مسرح الهُؤاة بإطار ما مدرسيٍّ أو جامعيٍّ أو يقايي، أو بتواجد ثقافيٍّ واجتماعيٍّ وخيريَّة. كذلك يُمكن أن يُقدِّم عُروضه بإشراف مُخرج* من المُحترِّفين، أو يأخذ صيغة الإبداع الجماعي*. ولهذا تأثيره على طَبيعة تشكُّل الفِرَق وديمومتها إذ غالباً ما تُظهر وتُتَحَلَّ بسرعة (انظر الفرقة المسرحية). تُقدِّم عُروض الهُؤاة عادة في أمكنة مُختلفة باختلاف الظروف الماديَّة لهذه الفِرَق، أو على هامش المهرجانات والاحتفالات، وهناك في يونا هذا مهرجانا* مُخصَّصة لعروض الهُؤاة.

كانت صيغة مسرح الهُؤاة معروفة منذ القِديم دون أن تحوّل هذه التسمية لأنَّ مفهوم الاحتراف لم يكن قد تبلَّور بشكله الحديث بعد. ففي الحضارة الرومانية، كانت مُشاركة الفئات الأرستقراطية في العروض المسرحية الخاصة أقرب ما يكون إلى صيغة مسرح الهُؤاة لأنَّ احتراف التمثيل كان قَصْراً على العبيد في ذلك الوقت. كذلك فإنَّ العروض التي كان يُقدِّمها طُلاب الجامعة في القرون الوسطى في أوروبا،

طابَعًا خاصًّا فقد أطلق عليه اسم مسرح الإنتاج الذاتي. في فترة الحرب الأهلية أفرز هذا المسرح شكلاً خاصًّا هو المسرح التحريضي*. اعتبارًا من ١٩٣٥، وتحديداً في الفترة التي أطلق فيها شعار ثقافة البروليتاريا Proletkult، انبثق عن مسرح الهواة مسرح الشبيبة المُعَمَّالَة الذي شكَّلَ مَبْدَأًا للهجوم على المسرح المُحتَرَف الذي اعتُبر وقتها إنتاجًا للثقافة في المجتمعات الرأسمالية.

في البلاد العربية، نشأ المسرح بمُبادرة من هُواة كانوا يُمارسون أعمالاً أخرى إلى جانب عملهم بالمسرح. في مرحلة لاحقة، وبعد أن اعتادت الفِرَق المُحتَرَفَة تقديم عروض البولفار* والمُنوعات*، كان لتأسيس النوادي والجمعيات في الخمسينات دوره في نشر الحركة المسرحية بعيداً عن الاحتراف، وفي إدخال التوجُّه التجريبي. اعتبارًا من الستينات، ولا سيَّما في المغرب العربي، لعبت فِرَق الهواة دورًا هامًّا في تجديد الربرتوار* وتغذية المسرح بِدماء جديدة. انظر: المَدْرَسِي (المسرح-)، الجامعي (المسرح-).

وعُرِضَ اليسوعيّين في المَدارس والجامعات كانت شكلاً من أشكال مسرح الهواة (انظر مَدْرَسِي-مسرح). وقد تُدرج في هذا الإطار أيضًا العُرُوض التي كانت تُقدَّم في باحات الكنائس والمَدارس وساحات المدن ويُشارك في تقديمها أعيان المدينة وأعضاء السُّلْك الكنسيّ.

اعتبارًا من القرن التاسع عشر تَبَلُّورَتْ صيغة مسرح الهواة بشكلها الحديث. وقد لَوَّب مسرح الهواة في أنحاء كثيرة من العالم دورًا أساسيًا في إرساء التقاليد المسرحية في بعض البلدان (دول شمال أوروبا وعلى الأخص فنلندا)، وفي خلق مسرح له طابع محليّ من خلال المَزج بين أشكال الفُرْجة* المحليّة وبين الصُّنْع الغربيّة الطليعية، وفي إدخال التجريب على مسرح أخذ طابعًا تقليديًّا عند نشوئه وسارت به الفِرَق المُحتَرَفَة بِاتِّجاه الترفيه والتسلية (البرازيل وبعض البلدان العربية).

في بعض الدول تَطَوَّرَ مسرح الهواة ضمن مُعطيات خاصّة: فقد كانت المُسابقات التي تُنظَّم للهواة لاختيار أفضل العُرُوض حافزًا للإبداع صيغ مسرحية تجريبية في هولندا مثلاً. وفي روسيا، كان لمسرح الهواة بعد ثورة ١٩١٧



■ الواقعية والمُترَح

Realism

Réalisme

عرّف علم الجمال* الواقعية في الفن والأدب بأنها محاولة تصوير الأشياء بشكل موضوعي وبأقرب صورة لها في العالم، أي بشكل ليقوني يتطابق قدر الإمكان مع النموذج المصوّر، مع إخفاء معالم إنتاج العمل والصنعة الأدبية والفنية فيه. نتيجة لذلك يبدو العمل انعكاسًا للواقع وليس نسبيًا مُصطنعًا حول الواقع، وهذا ما يُعطي التلقّي الانطباع بأنه أمام شيء حقيقي كالواقع تمامًا وليس أمام شيء خيالي. وقد أطلق على هذا التأثير* في علم جمال التلقّي اسم التأثير الواقعي *Effet de réel*. وكلمة الواقعية مُصطلح كان ينتمي إلى مجال الفلسفة ثم دخل إلى مجال علم الجمال في الجزء الأول من القرن التاسع عشر وأخذ معنىً مُختلفًا حيث انصبّ على طابع العمل ومكوّناته. وقد شكّلت الواقعية في تلك الفترة، وتحديدًا ما بين ١٨٣٠-١٨٨٠ مذهبًا جماليًا ظهر في الأدب والفن وانطلق من هدف إعادة تمثيل الواقع، وتصوير حقيقة ما نفسية أو اجتماعية بشكل موضوعي.

بعد ذلك صارت صفة الواقعي تُطلق على الطابع الذي يسم أعمالًا أدبية وفنية تنتمي إلى فترات زمنية مُختلفة ومُتباينة لا تنتمي بالضرورة إلى هذا المذهب. تعود الواقعية بأصولها إلى التوجّه الجمالي

الذي كرّسته البورجوازية وبلّزّه الفيلسوف الفرنسي دونيز ديدرو D. Diderot (١٧١٣-١٧٨٤) ويقوم على الإيهام* بالواقع. وقد كان تشكّلها كمذهب فيما بعد نتيجة مُباشرة للتغيرات الاجتماعية والعلمية التي عرفها القرن التاسع عشر، وعلى الأخص الفلسفة الوضعية التي يُمثّلها الفلاسفة الفرنسيون هيوليت تين H. Taine وسانست بوف Sainte-Beuve وأوغست كونت A. Comte، والفلسفة الاشتراكية الطوباوية التي يُمثّلها مان سيمون Saint-Simon وشارل فورييه Ch. Fourier، وكذلك كتابات داروين Darwin عن أصل الأنواع.

من جهة أخرى كانت الواقعية زدة فعل على مذهب الفن للفن في الشعر، وعلى توجّه الرومانسية* نحو تصوير الإنسان بشكل نيائي.

الواقعية في الفن والأدب:

ظهرت كلمة الواقعية بمعناها الحديث في عام ١٨٣٣ للدلالة على فن لا يتأق من الخيال أو من الدّهن، وإنّما من مُلاحظة الواقع بشكل دقيق. وقد تكرّست الكلمة في الخطاب النقديّ الأدبي منذ أن أعطاها مُنظر الواقعية في الأدب الفرنسي جول شانفلوري Champfleury (١٨٣١-١٨٨٩) معنى إيجابيًا واعتبرها مُرادفًا للصّدق في الفن، وذلك في مجموعة مقالاته التي نشرها تحت عنوان «الواقعية» (١٨٥٧).

التي اعتمدوها سابقًا في الكتابة، وعن محاولة طرح الأمور بتفسيراتها العلمية. وقد تداخلت الواقعية والطبيعية في ألمانيا لدرجة تجعل التمييز بين الواحدة والأخرى صعبًا، وهذا ما يبدو لدى محاولة تصنيف كتابات فردريك هيل F. Hebel (١٨١٣-١٨٦٣) وغيرهات هايتسمان G. Hauptman (١٨٦٢-١٩٤٦).

في المسرح الروسي يُعتبر الكاتب نيقولاي غوغول N. Gogol (١٨٠٩-١٨٥٢) مؤسس الواقعية التي أوصلها إيفان تورغينييف I. Tourgeniev (١٨١٨-١٨٨٣) إلى درجتها القصوى. كما يُعتبر ألكسندر أوستروفسكي A. Ostrowsky (١٨٢٣-١٨٨٦) واقعيًا لأنه نقل حياة الناس البسطاء إلى المسرح. أما بالنسبة لليون تولستوي L. Tolstoi (١٨٢٨-١٩١٠) وأنطون تشيخوف A. Tchekhov (١٨٦٠-١٩٠٤)، فقد ظهرت الواقعية في كتاباتهما من خلال الرغبة في مراقبة التصرف الإنساني والتركيز على البعد النفسي لدى الشخصيات وتبرير أفعالها، وبصداقية الموضوع.

سمات الواقعية في المسرح:

على الرغم من أنه لا يوجد منهج مُحدد يُميز الواقعية كثيرًا في المسرح، إلا أنها اكتسبت سمات واضحة على صعيد الكتابة وعلى صعيد العرض في الجزء الأول من هذا القرن. فقد كانت المسرحيات الواقعية استمرارًا للمسرح التقليدي على صعيد البنية، لكنها قايت في مواضيعها لغة ومواقف الحياة اليومية وهدفت إلى تحقيق التماثل بين ما يجري في الحدث ومرجعه في الحياة. كما أنها في بحثها عن تصوير الواقع بشكل موضوعي، أبرزت تفاصيل الحياة اليومية للشخصيات، وفشرت أفعالها

كما استُخدمت كلمة الواقعية في عام ١٩٥٥ لوصف أسلوب الرسّام الفرنسي غوستاف كوريه G. Courbet الذي اعتبر أنّ صفة الواقعية قد ألصقت به لصفًا لكنه يقبل بها ولا يرفضها.

شكّلت الواقعية في فرنسا تيارًا ضمّ العديد من الروائيين الذين سقوا في أعمالهم إلى تصوير المجتمع تصويرًا دقيقًا موضوعيًا مثل بلزاك Balzac وستاندال Stendhal وألكسندر دوماس الابن A. Dumas (Fils) والأخوين إدمون وجول غونكور Les Frères Goncourt وغوستاف فلوبير G. Flaubert، والكاتب الروائي والمسرّحي إميل زولا E. Zola (١٨٤٠-١٩٠٢) الذي دَفَع بالواقعية باتجاه الطبيعية*.

في إنجلترا تُعتبر روايات العصر الفكتوري في القرن التاسع عشر رواية واقعية وخاصة أعمال جورج إليوت G. Eliot. وفي إيطاليا أخذت الواقعية شكل تيار مُحدّد هو نزعة تمثيل الحقيقة* Vérisme.

وإذا كانت الواقعية في الأدب والفن قد سبقت الطبيعة، إلا أنها في المسرح أخذت مسارًا مُختلفًا وانتشرت في أوروبا بعد انحسار الطبيعة، ووصلت إلى شكلها الكامل مع المُخرج الفرنسي أندريه أنطوان A. Antoine (١٨٥٧-١٩٤٣) ومع المُخرج الروسي كونستانتين ستانيسلافسكي C. Stanislavski (١٨٦٣-١٩٣٨). والواقع أنّ عددًا من كُتّاب المسرح في أوروبا مثل النرويجي هنريك إسن H. Ibsen (١٨٢٨-١٩٠٦) الذي يُعتبر رائد الواقعية في المسرح، والإيرلندي جورج برنارد شو G.B. Shaw (١٨٥٦-١٩٥٠) والروسي مكسيم غوركي M. Gorki (١٨٦٨-١٩٣٦) كانوا من دُعاة المدرسة الطبيعية في بداياتهم ثم كتبوا مسرحًا واقعيًا ابتدؤا فيه عن «الموضوعية»

جورج لوكاش G. Lukács حين قارن نموذج الواقعية الذي يُعْتَلِّه بلزاك بالنموذج الذي يُعْتَلِّه واقعية فلوبر، وذلك في مقاله حول الواقعية الفرنسية.

بعد ذلك طُرحت فكرة أنَّ مُفَارَقَةَ الواقعية تكمن في أنها لم تستطيع أن تكون انعكاسًا للواقع، وإنما صارت شكلاً جامداً يتجاهل حركة التاريخ والتأثير المتبادل بين الإنسان والمجتمع. حاول المسرحي الألماني برتولت بريشت B. Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) في مسرحه الملحمي أن يتخطى هذه المُفَارَقَةَ. فقد اعتبر أنَّ المسرح لا يُصوِّر الواقع وإنما يَطْرَحُ خِطَابًا حول الواقع يُشكِّلُ قِراءَةً مُحدَّدة له. من جانب آخر فإنَّ كافَّةَ الاتجاهات المسرحية التي اعتمدت الأسلوب* وإبراز المسرحية في الغرض سارت في اتجاه مُعَاكِسَ للواقعية كما هو الحال في أعمال الروسي فسيولود مييرخولد V. Meyerhold (١٨٧٤-١٩٤٠) وألكسندر تايروف A. Tairov (١٨٨٥-١٩٥٠).

والواقع أنَّ المسرح بطبيعته يفترض نوعاً من الشُّرْطِيَّة في تمثيل الواقع ولا يُمكن له أن يعطي تصويراً واقعياً بشكل كامل. ورغم أنَّ العناصر التي تُكوِّن الغرض المسرحي هي عنصر واقعية (الديكور) وجسد المُمثل) إلا أنه لا يُمكن أن يكون نسخة طبق الأصل عن الواقع. أمَّا في التلفزيون والسينما، ورغم غياب الحضور الحي للديكور والمُمثل فإنَّ القُدرة على الإحياء بالواقع تكون أكبر. (انظر مسائل الاتصال والمسرح، الإشكالات وتصوير الواقع).

ما يقد الواقعية:

أفرزت الواقعية اتجاهات مُتعددة منها:
الواقعية النفسية *Réalisme psychologique*

ودوافعها على ضوء انتماءاتها الاجتماعية وأوضاعها النفسية. وقد تطلَّب هذا التوجُّه البحث عن صيغ مسرحية جديدة على مُستوى الغرض ساعد على تحقيقها ظهور فن الإخراج*. فضيحت هدف الإحياء بالواقع وتخلَّى التأثير الواقعي، شكَّلت الواقعية استمراراً لأسلوب الإخراج الذي كَرَّمته الطبيعة ولأعراقها التي تقوم على إخفاء الصُّنعة في إعداد العمل على الخشبة وإلغاء كل ما يُمكن أن يبرز المسرحية*. على صعيد الأداء* أيضاً كانت الواقعية تأكيداً للأسلوب الذي رَسَخته الطبيعة، والذي تبدو معه الشخصيات وكأنها تتحرك على المسرح بمَعزِل عن وجود الجمهور* (انظر الجدار الرابع).

على الرَّغم من أنَّ الواقعية عند ظهورها شكَّلت تجديدًا أساسيًا في المسرح إلا أنها سرعان ما تحوَّلت إلى شكل تقليدي كان موضع رَفْض وثورة التيارات التجريبية المخيلة التي ظهرت منذ بدايات هذا القرن. خاصة وأنَّ الأعراف* المسرحية والقواعد التي أرسنها الواقعية لم تعد بعد انحسارها تُمارَس إلا في أشكال* مسرحية جامدة مثل مسرح البولفار* وبعض أنواع الكوميديا*. وقد صارت سِمة الواقعية تُطلق في كثير من الأحيان بمعنى انتقاصي لأنها اعتُبرت رديفاً لما يُسمَّى بالمسرح التقليدي والمسرح البورجوازي والمسرح الإيهامي *Théâtre d'illusion* الأرسططالي* ولأنها ارتبطت بشكل عمارة* مسرحية تقليدية هي الثُّلَّة الإيطالية*.

طرح النقد الحديث تساؤلات حول قُدرة الواقعية على تحقيق الهدف الذي قامت من أجله وحول كونها تَوَصَّلَتْ لأن تكون انعكاساً للواقع بشكل فعلي، وهذا ما عالجه الناقد الروماني

من دعم هذا التوجُّه وطبَّقه في مسرحه. يُعتبر هذا الاتجاه مُمَثِّلاً للفنِّ المُلتزم واستمراراً للواقعية النقدية *Réalisme critique* في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، وللواقعية الاجتماعية.

يُعتبر الناقد الروماني لوكاتش أوّل من درس ظاهرة الواقعية الاشتراكية بناءً على ماهية انعكاس الواقع في العمل. هذا ويُعتبر بعض النقاد في أوروبا الغربية أنّ الواقعية الاشتراكية قد أخذت منحى عقائدياً أكثر منه فنياً في عهد ستالين *Staline* وقد أُطلق عليها من هذا المنحى اسم الجدانوفية نسبة إلى جدانوف *Jdanov* وزير الثقافة. تميّز هذه المرحلة التي دامت حتى موت ستالين (١٩٥٣) ونَحَتْ جَذَبَتها في المؤتمر الثاني للكتاب (١٩٥٤) بالتوجُّه نحو إلغاء الأنواع المسرحية والاقتراب من الأسلوب الصحفي في المسرح، والانطلاق من حَبَكات نموذجية تتطابق مع الإيديولوجيا السائدة. أمّا على صعيد الإخراج، فقد فُرض فيها منهج ستانيسلافسكي كنموذج يُحتذى.

الواقعية في المسرح العربي:

توجُّه المسرح العربي في بدايات القرن لاستقاء المواضيع من الواقع. في مرحلة لاحقة، صار هناك تَبَيّن كامل للشكل الواقعي ولأعرافه المسرحية في الدراما والميلودراما والكوميديا. واستمرّ ذلك حتى بعد انحسار الواقعية في المسرح الغربي.

بعد ١٩٥٦ وهو تاريخ ولادة الفرقة القومية في مصر، وبعد فترة ازدهار المسرح التاريخي *Théâtre historique* والمسرح الشعري، جاء جيل جديد من كتّاب المسرح رَبطوا أعمالهم المسرحية بالواقع السياسي والاجتماعي المحلي

وهو الاتجاه الذي طوّره ستانيسلافسكي في مسرح الفنّ في موسكو عام ١٨٩٨ في عملية إعداد المُمثل وتخصيره للدور حين ركّز بحثه على التوصل إلى مصداقية في الأداء من خلال إبراز الجانب البيكولوجي للشخصية. وقد وجد ستانيسلافسكي في مسرحيات تشيخوف وغوركي ما يَسمح له بتحقيق ذلك.

الواقعية الاجتماعية *Réalisme social*، وهو توجُّه ظهر في الرسم في إنجلترا منذ ١٨٨٠ ثمّ في المسرح الأمريكي بعد ١٩٤٠، ومُثِّله المسرحيات الأولى للكاتب الأمريكي أوجين أونيل *E. O'Neill* (١٨٨٨-١٩٥٣)، والإعداد المسرحي الذي تمّ للقصاص القصيرة التي كتبها جون شتاينبك *J. Steinbeck*.

الواقعية الجديدة *Néo-Réalisme*، وهي التسمية التي أطلقت على الأعمال السينمائية الإيطالية التي ظهرت بعد عام ١٩٤٥ لأنها تُصوّر حياة العامة. ويُمثّل هذا التوجُّه في المسرح الأمريكي إدوارد ألي *E. Albee* (١٩٢٨-) الذي كتب مسرحية «مَن يخاف فرجينيا وولف». والواقعية الجديدة في المسرح تقوم على اختيار مواضيع من الحياة اليومية، وعلى استخدام الحوار القريب من اللغة المحكية. يُمكن أن تُصنّف ضمن الواقعية الجديدة اتجاهات مسرحية مثل المسرح الحميمي ومسرح الضمّت ومسرح الحياة اليومية.

الواقعية الاشتراكية *Réalisme socialiste* وهو مفهوم طرَح نظرياً في بيان المؤتمر الأوّل لاتحاد الكتّاب السوفيت عام ١٩٣٤ وجاء كردّة فعل على نظرية الفنّ للفنّ والشكلانية والفنّ التجريدي والريالية. وقد ساد هذا الاتجاه في الاتحاد السوفيتي ودول الديمقراطية الشعبية في أوروبا الشرقية. وكان مكسيم غوركي أوّل

الاسكتشات بُشكّل كلّ منها مشهدًا مُستقلًا، وترتّب المعنى في الحصلة النهائية.

يقترب المسرح الوثائقي في جوهره من الفيلم الوثائقي، ولكنّ اختلاف طبيعة هذين الفئتين يفرض بالنتيجة أسلوبًا مُختلفًا في التعامل مع الواقعة. فالسينما والتلفزيون يُقدّمان المادّة الوثائقية كما هي في تسلسل ما تُكرّسه عليّة المونتاج. وتكون عملية اختيار الوثيقة والمونتاج خيارًا يُحدّد توجه العمل. أمّا المسرح فيقوم أساسًا على إعادة تمثيل المادّة الوثائقية. ورغم أنّ المسرح الوثائقي التسجيلي يُمكن أن يستخدم الوثيقة الحية ضمن الغرض على شكل أفلام أو شرائط مُسجّلة أو مؤثّرات سمعية تدعم الفكرة وتُعطيها نوعًا من المصداقية *Credibilité*، إلا أنّ عملية إعادة التمثيل تُعطي المادّة المُقدّمة بُعدًا دراميًا أكبر. وبذلك يتلافى المسرح الوثائقي مع مفهوم الدراما التوثيقية التي تقوم على إعادة تمثيل الواقعة بوجود مُمثلين في التلفزيون.

أول من استخدم تعبير مسرح وثائقي أو تسجيلي هو الناقد جون جيريسون J. Jerison الذي وُصف هذا الشكل بأنّه مُعالجة إبداعية لحقائق الواقع. وقد أطلقت تسمية مسرح الواقع Theatre of Facts في ١٩٥٠ على المسرحيات الوثائقية التي انبثقت عن تقنية مسرح الجريمة الحية في أمريكا.

ازدهر المسرح الوثائقي في فترة مُحدّدة هي السّينات من هذا القرن وخاصة في ألمانيا، ولم يُلْم طويلاً. لكنّ أهميته تكمن في أنّه شكّل مرحلة لتوجه المسرح لاحقًا نحو إعادة النظر بما هو معروف، وتقديم قراءة جديدة لما هو مُوثّق تاريخيًا من خلال الدُفق بين ما هو وثائقي وما هو إبداعي في قالب درامي.

وقد كان المسرح الوثائقي بشكله المعروف

والعربيّ ولطرحوا القضايا الحياتية التي نهّم شريحة كبيرة من المُتفرّجين. من أهم هؤلاء الكتاب المصري نعمان عاشور (١٩١٨-١٩٨٧) الذي كتب «عيلة الدوغري» (١٩٦٣) ومسرحية «الناس اللي فوق والناس اللي تحت»، والكتاب ميخائيل رومان (١٩٢٠-١٩٧٣) الذي كتب مسرحية «الدخان»، وسعد الدين وهبة (١٩٢٥-) الذي كتب «سكة السلامة» (١٩٦٤)، ومحمود تيمور (١٩٨٤-١٩٧٣) الذي كتب «المخبأ» (١٩٤٢) و«حفلة شاي» (١٩٤٣)، وتوفيق الحكيم (١٩٨٨-١٩٨٧) الذي جُمع عددًا من المسرحيات المُستَملة من الواقع تحت اسم «مسرح المجتمع». لكنّ هؤلاء الكتاب والمسرحيين لم يطرحوا تساؤلات حول كيفية تصوير الواقع على صعيد الشكل.

بعد السّينات، أخذت الواقعية منحى مُتطوّرًا كما هو حالها في الغرب حيث ارتبطت برؤيا تاريخية ونقدية للواقع وخضعت على صعيد الشكل للتجريب.

انظر: الطبيعية، المُحاكاة وتصوير الواقع، التاريخية.

■ الوثائقيّ التسجيلي (المُسرح -)

Documentary Theatre

Théâtre Documentaire

شكل من أشكال المسرح يقوم على تقديم حدث تاريخي أو سياسي أو اجتماعي أو واقعة ما في إطار درامي، ولذلك يُطلق عليه أحيانًا اسم مسرح الواقع *Théâtre des faits*. يستند هذا الشكل المسرحي إلى الوثيقة الحقيقية كمادّة أوليّة، ويكون الغرض في هذه الحالة إعادة تمثيل لمراحل الحدث أو الواقعة على شكل إعادة ترتيب Montage لعدد من اللوحات أو

تطورًا ليصبح وتوجهات أقدم، منها:

أ- مسرح الجريدة الحية، وقد استعار منه المسرح الوثائقي/التسجيلي شكله التركيبي وتبعه الإعلام.

ب- توجه الموضوعية الجديدة *Neue Sachlichkeit* التي ظهرت في ألمانيا في بداية القرن وكانت امتدادًا على المستوى الإبداعي والجمالي للتعبيرية* والطبيعية* لأنها حاولت أن تبحث عن نقطة ارتكاز قوية في الواقع من خلال معالجة وقائع الحياة كما تحصل، وهذا ما يؤكد عليه أحد منظري هذه الحركة فيلهم ميشيل Wilhelm Michel. والصيغة المسرحية لهذه الحركة هي مسرحية الزمن *Zeitstück*، وهي نوع من العرض يأخذ شكل البروتاج الثمّسرح، وهذه الأساسي تجاؤز عرض جكاية متخيلة أو طرح حالة فردية إلى مواضيع أكثر عمومية من الواقع نصّب في همّ جماعي، وعرضها بشكلها الفجّ. وقد ظهرت مسرحيات عديدة تقوم على طرح موضوع عام استنادًا إلى قضية ساخنة كالنتقيب عن البرول والإضرابات العمالية وقضية ساكو وفانزيتي إلخ.

يُعتبر المسرحي الألماني إروين بيسكاتور E. Piscator (١٨٩٣-١٩٦٦) من أهمّ المخرجين الذين قدّموا مسرحًا وثائقيًا. وقد أخرج في ١٩٦٣ مسرحية كتبها الألماني رولف هوخهوت R. Hochhuth (١٩٣١-) بعنوان «النائب» يستحضر فيها أحداثًا حقيقية. كما أخرج في عام ١٩٦٤ مسرحية وثائقية عنوانها «قضية روبرت أوتنهايمر» كتبها الألماني هاينر كيههارت H. Kipphardt (١٩٣٣-١٩٨٣) حول أحد مخترعي القنبلة الذرية. لكنّ المسرح

الوثائقي التسجيلي كان مُجرّد مرحلة في مسار بيسكاتور المسرحي، فقد انطلق من توجهه الموضوعية الجديدة ومن مسرحيات الزمن لكنه ذهب أبعد من ذلك، إذ لم يُردّ لمسرحه أن يقتصر على مواضيع محدودة من الواقع وإنما أن يفتح على التاريخ. وفي مرحلة عمله على المسرح البروليتاري *Théâtre prolétarien*، وعلى الأخصّ في مسرحية «رغم كلّ شيء» (١٩٢٥)، استخدم بيسكاتور الوثيقة السياسية والتاريخية التي كانت بالنسبة له وسيلة لربط الحدث المسرحي بالمسار التاريخي، ونقطة انطلاق لبثورة نظريته حول المسرح السياسي* فيما بعد.

ج- المسرح الوثائقي هو جزء من توجه عامّ أوسع سبقه واستمرّ بعده هو المسرح التاريخي *Théâtre historique* الذي شكّل في ألمانيا اتجاهًا هامًا ناقض الاتجاه نحو دراما الأنا *Ich-Drama* الذي تبلور ضمن التعبير*. تُعتبر مسرحية الألماني جورج بوشنر G. Büchner (١٨١٣-١٨٣٧) «موت دانتون» من المسرحيات التي انطلقت من المسرح التاريخي وتهدّت الطريق لظهور المسرح الوثائقي لأنّ بوشنر استخدم فيها خطبًا مؤثقة لإضفاء المصداقية والدقة التاريخية على طرحه.

يختلف المسرح الوثائقي بشكله الخالص عن المسرح التاريخي بأنّه يسعى بالأساس إلى تقديم الأحداث بشكلها الفجّ دون توضعها في حبكة خيالية. أي إنّهُ يُرفض إعطاء بُعد رمزي للحدث ويُقدّمه لذاته. كما أنّه يُرفض فرض نظرة مُسبقة إلى الحدث، وإنما يضع المُتلقي وجهًا لوجه أمام الحادثة دافعًا إياه لأنّ يُشكّل رؤيته الخاصة. وتجزئه الواقعة وتطرحها بشكل تركيبيّ يهدف إلى كسر الرؤية الشمولية وتعديل القراءة

ومسرحية «التحقيق» و«أنشودة أنغولا» (١٩٦٧). من المؤرخين المعاصرين الذين قدّموا مسرحاً وثائقياً البريطاني بيتر بروك P. Brook (١٩٢٥-) الذي أخرج مسرحيات بيتر فايس، وقدّم في بريطانيا مع فرقة شكسبير الملكية مسرحية «US» التي تعني بالإنجليزية «نحن» وفي نفس الوقت تدلّ على اختصار تسمية الولايات المتحدة، وتعتبر وثيقاً لحرب فيتنام. نذكر أيضاً إخراج الرومي يوري ليوبيموف Y. Lioubimov (١٩١٧-) لرواية جون ريد J. Red «عجربة أيام هزّت العالم» التي تتحدث عن أحداث ثورة أكتوبر.

بعد السبعينات انحسر المسرح الوثائقي بشكله الخالص وتفاعل مع أشكال* مسرحية أخرى مُستعارة منها بعض التقنيات مثل استخدام الأتعة والألفات والتعليقات على الحدث. من جانب آخر أُنشع هامش المواضيع التي يطرحها هذا النوع من المسرح فتراوحت بين استخدام الوثيقة التاريخية وعرض الحادثة الاجتماعية، كما في الصيغة التي يُطلق عليها اسم مسرح المداخلثة *Théâtre d'Intervention* وفي الهابنتغ* وغير ذلك ممّا يقوم على الحدث التاريخي.

من جهة أخرى، كان للمسرح الوثائقي التسجيلي تأثيره على تجارب مسرحية قامت على استخدام الوثيقة التاريخية كأحداث مؤطرة لنسج دراميّ يكمّل الرؤية المُسيّقة للواقعة التاريخية، وهذا ما نجده في أعمال المؤرخة الفرنسية آريان منوشكين A. Mnouchkine (١٩٣٩-) حول الثورة الفرنسية وتاريخ كعبوديا، وفي أعمال المؤرخ اللبناني ووجيه عسّاف (١٩٤١-) حول الحرب الأهلية اللبنانية، وفي مسرحية «الزنجل ذو الجذء المطاطي» التي تدور حول حرب فيتنام، ومسرحية «حرب الألفي عام» التي تدور

التي فُرِضت على الرأي العام. أمّا المسرح التاريخي فهو مسرح يستند في موضوعه إلى حدث تاريخي يُلقى بظلاله على الصراع* بين الشخصيات بحيث لا يكون هدف المسرح هو الوثيقة التاريخية وإنما يكون وسيلة لتقديم رؤية يتحكّم بها المسار التاريخي.

على الرغم من أنّ المسرح الوثائقي التسجيلي يسمّى إلى تقديم رؤية موضوعية بحثة للأحداث، فإنّ عملية الانتقاء والتركيّب بحدّ ذاتها تنفي الموضوعية الخالصة لأنّها محكومة بموقف وخيارات مُعدّ العمل. بل إنّ هذا النوع من المسرح يُمكن أن يقع في مطبّ ما يُسمّى مسرحية الأطروحة *Pièce à thèse*، وهي غالباً مسرحية تُخدّم إيديولوجية مُعيّنة. كذلك فإنّ المسرح الوثائقي التسجيلي الذي تكمن قوّة التأثير* فيه في قُدرة الوثيقة الأصلية على الإقناع، والذي يقف عند الخطوط العريضة للواقعة ولا يستعمرها في أبعد من ذلك، قد يقع في نفس مطبّ المسرح الطبيعي الذي يُقدّم صورة عن الواقع في تفاصيلها دون ربط هذه التفاصيل بسياقها التاريخي، وذلك لأنّه يعتمد على تقديم الواقع على أنّه شريحة من الحياة *Tranche de vie*.

من أهمّ كُتّاب ومنظري المسرح الوثائقي الألمانيّ بيتر فايس P. Weiss (١٩٦٢-١٩٨٣) الذي كتب كتاباً اسمه «ملاحظات حول المسرح الوثائقي» (١٩٦٧) يبيّن فيه أنّ المادة الوثائقية تخضع للإعداد على صعيد الشكل دون أيّ تغيير في المضمون. وقد كتب فايس عدداً من المسرحيات الوثائقية اعتدّ فيها شكل الروبرتاج أهمّها مسرحية «مارا/ساده» (١٩٦٤) ومسرحية «تعليمات» (١٩٦٥) ومسرحية «فيتنام» (١٩٦٧) ومسرحية «تروتسكي في المنفى» (١٩٧٠)،

حول تاريخ الجزائر والمنطقة العربية للجزائري كاتب ياسين (١٩٢٩-).

كما أنَّ استخدام الوثيقة والحدث اليومي الساخن كان مناسبة لظهور أشكال درامية في الإذاعة والتلفزيون تقوم على عرض للحدث الساخن بشكل هجائي أو توثيقي منها الدراما التوثيقية.

والواقع أنَّ المسرح العربي تأثر بالتوجه الوثائقي في الستينات، وكان لترجمات بيتر فايس إلى اللغة العربية اعتباراً من ١٩٦٧ دورها في التشجيع على تبني هذه الصيغة في فترة أحداث تاريخية هامة على الصعيد المحلي (حرب ١٩٦٧، قضية فلسطين، الحرب الأهلية في لبنان). ومن الأعمال التي كُتبت بتأثير من المسرح الوثائقي مسرحية «النار والزيوتون» للمصري أفريد فوج (١٩٢٩-) ومسرحية «القتل» اللبناني عصام محفوظ (١٩٣٩-).

في اليابان تُعتبر تجربة مسرح طوكيو أنسامبل التي أسسها هيراواتاري Hirawatari فريدة من نوعها لأنها رصدت حياة العمال في مسرحيات وثائقية قام بكتابتها عمال المصانع في طوكيو على شكل يوميات.

انظر: سياسي (مسرح-)، تحريري (مسرح-)، التجربة الحية (مسرح-).

■ الوحدات الثلاث Three Unities

Les Trois Unités

كلمة unity, unité مأخوذة من اللاتينية Unitos بمعنى وحدة.

مبدأ «الوحدة أو الترابط» في العمل الفني والأدبي معروف منذ القدم، فقد طرح لدى الفلاسفة اليونان، وكان يرمي إلى تحقيق الترابط الفني أو الجمالي بين مكونات العمل. وقد أشار

أفلاطون Platon (٤٢٧-٣٤٧ ق.م) في حوارته «فيدرا» إلى ضرورة تحقيق التجانس الفني في أي خطاب أو قول، وكذلك فعل أرسطو Aristote (٣٨٤-٣٢٢ ق.م) لاحقاً في كتابه «فن الشعر» حين تحدث عن كيفية نظم الأعمال وعن شروط العمل التام، واعتبر أنَّ تحقيق الوحدة الداخلية للعمل هي الشرط الأساسي لكي يؤدي هذا العمل وظيفته. وقد اعتبر أنَّ التراجيديا أفضل من الملحمة لأنها تتميز برابط داخلي. والحقيقة أنَّ أرسطو في «فن الشعر» يتحدث بشكل واضح عن وحدة الفعل كضرورة لتماسك البناء الدرامي. أما بالنسبة للعامل مع بقية الوحدات كقواعد للكتابة فقد قُرض في الفترة التي تَم فيها تقليد القدماء حيث اعتُبرت وحدة الفعل ضرورة وقاعدة، ودخلت كلٌّ من وحدتي الزمان والمكان كقواعد تبعاً، وشكلتنا حَجَر الأساس في الكلاسيكية*.

والحقيقة أنَّ هذه النظرة مسّت عِدّة مكونات في العمل المسرحي فصار يُحكى عن وحدة الفعل، ووحدة المكان ووحدة الزمان ووحدة الطابع Unité de ton اعتباراً من القرن السادس عشر، وذلك عندما خضع كتاب «فن الشعر» لأرسطو لتفسيرات المُنظرين الإيطاليين والفرنسيين. وقد طُرحت في هذا السياق فكرة الوحدات الثلاث كقاعدة شاملة، واستمر تأثير الالتزام بقاعدة الوحدات الثلاث على الكتابة المسرحية والعرض حتى نهاية القرن التاسع عشر. جدير بالذكر أنَّ الوحدات بعد ذلك ارتبطت بالتراجيديا* أكثر من غيرها من الأنواع المسرحية، لا بل إنَّ الفصل بين الأنواع تحدد انطلاقاً منها.

أول من دعا إلى الوحدات الثلاث كمبادئ أساسية لكتابة التراجيديا المتكاملة هما المُنظران

التزموا بقوانين الوَحَدَات الثلاث طرَحوها ضمن منظور واسع هو البحث عن تصوير الطبيعة الجميلة *La belle nature* ضمن طموح إيصال العمل الفني إلى الكمال وجعله يُخاطب العقل قبل الحواس. وقد اعتَبَرُوا أَنَّ القواعد هي التي تَسْمَح بتحقيق هذا الهدف.

كذلك كانت غاية تطبيق الوَحَدَات الثلاث التوصل أكبر قدر ممكن من التطابق بين العمل المسرحي (مكان الحدث وامتداده الزمني) والواقع الذي يُصوِّره بشكل يَخْلُق الإيهام*. من ناحية أخرى كان لِمُطْلَب الالتزام بالوَحَدَات الثلاث ولا يَمَيِّزاً وَحدة الفعل هدف جمالي وعَمَلِي في نفس الوقت. فقد اعتَبَر المُتَظَرُونَ أَنَّ قُلَّة التركيز والاستيعاب عند المُتَفَرِّج محدودة، وبالتالي فإن الالتزام بمبدأ الوَحَدَات يُؤَدِّي إلى تكثيف العمل درامياً ويُساعد المُتَفَرِّج على التركيز والاستيعاب.

على الرغم من أَنَّ المُتَظَرِينَ انطلقوا في فرض قاعدة الوَحَدَات الثلاث من كتابات أرسطو، إلا أَنَّ تطبيقها عملياً أفرز مَسْرَحاتاً مُتَخِلِّفاً. فبينما كانت تعليقات الجوقة* في النص الإغريقي تُخَفِّف من جِدَّة التوتُّر الدرامي وتُشكِّل قِطْعاً في تصاعُد الحدث، فَإِنَّ تطبيق الوَحَدَات الثلاث لاحقاً قَيَّد الكتابة المسرحية وأدَّى إلى كتابة نصوص ذات بُنية مُغلقة تقوم على تكثيف تصاعديّ حول أُرْمة* (انظر شكل مفتوح/شكل مُغلق). كما أَنَّ الالتزام بوَحدَتَي المكان والزمان أدَّى إلى استبدال كثير من الأفعال بالسُرْد* والمونولوج*، وكان لذلك تأثيره في تأكيد دور الكلام على حساب الفعل في المسرحيات الكلاسيكية.

والواقع أَنَّ تطبيق قاعدة الوَحَدَات الثلاث لم يكن إلزامياً وصارماً إلا في فرنسا، وفي فترة

الإيطاليَّان جوليو سكاليجيرو J. Scaligero (١٤٨٤-١٥٥٨) ولودفليغو كاستالڤترو L. Castalvetro (١٥٠٥-١٥٧١)، وكان هذا الأخير قد تَرَجَّم وقَسَّر كتاب «فن الشعر» لأرسطو استناداً إلى مخطوطة يونانية للنص تُخْتَلِف عن ترجمة أبي بشر بن متى السريانية، والتي كانت المرجع لقراءة أرسطو حتَّى القرن الخامس عشر (انظر فن الشعر).

أثير الجدل حول إلزامية الوَحَدَات وكيفية تطبيقها، وقد تَنَافَسَت مُستوى الالتزام بها بين بلد وآخر. فقد رفضها بعض المسرحيين كإسبانيي لوبي دو فيغا Lope De Vega (١٥٦٢-١٦٣٥) والإنجليزيّ جون درايدن J. Dryden (١٦٣١-١٧٠٠)، وتَحَسَّس لها البعض الآخر مثل الإنجليزيّ سيدني Sidney (١٥٥٤-١٥٨٦) وبعده بن جونسون Ben Jonson (١٥٧٢-١٦٣٧).

أما في إيطاليا حيث ظهرت الكلاسيكية، فلا نَجِد آثاراً واضحة لتطبيقها في الأعمال المسرحية، على العكس من فرنسا حيث تُعتبر المعركة التي نشبت حول مسرحية «السيد» للفرنسيّ بيير كورنيي P. Corneille (١٦٠٦-١٦٨٤) نَقْطة انطلاق للناش حول الوَحَدَات. فإذا كان كورنيي في خطابه حول الوَحَدَات الثلاث قد طالب بالثروة في التعامل مع هذه الوَحَدَات، فَإِنَّ مُثُلِي الأرسطالية في فرنسا جَمَلُوا منها قواعد إلزامية، ومن أهمهم شابلان Chapelain (١٥٩٥-١٦٧٤) ولامينانديير Ha Mesmandière (١٦٠٤-١٦٧٦). وقد تَحَكَّمَت هذه القواعد في الكتابة وأثَّرت على تقنيَّاتها وعلى شكل المُرْض وطبيعة التلقّي لأنها صارت جُزءاً من الأعراف* المسرحية.

جليرو بالذكر أَنَّ المُتَظَرِينَ الكلاسيكيين عندما

وحدة الفعل مبدأ جماليّ تحوّل إلى قاعدة فُرضت على الآداب والفنون بشكل عامّ وكان لها تأثيرها على مضمون العمل وشكله. وقد التزم المسرحيون بهذه القاعدة حتى خلال صعود الرومانسية* التي رَفَضَت الالتزام بالوحدات الأخرى. ولم يَتَمَّ تجاهل هذا المبدأ إلّا في الأعمال التي يغلب عليها طابع الباروك*.

حدّد أرسطو من خلال مفهوم الفعل الدرامي Mythos وجود فعل أو موضوع واحد طوله مُحدّد وله «بداية ووسط ونهاية». فقد أكّد أرسطو على مبدأ الفعل التامّ أكثر من تأكيده على الفعل الواحد. كذلك رأى أنّ «القصة من حيث هي محاكاة عمل يجب أن تُحاكي عملاً واحدًا وأن يكون هذا العمل الواحد تامًا، وأن تُنظّم أجزاء الأفعال بحيث لو غُيّر جزء منها أو نُزع، انفرط الكلّ واضطرب. فإن الشيء الذي لا يظهر لوجوه أو عديم أثر ما ليس بجزء للكلّ» (فنّ الشعر، الفصل الثامن). ومن الواضح أنّ وحدة الفعل بالنسبة لأرسطو لا تعني الحدث الواحد بقدر ما ترمي إلى تحقيق التجانس العضويّ بين مُختلف الأحداث والأفعال. فالأحداث يُمكن أن تكون مُتعدّدة لكنّ الرابط بينها يجب أن يكون رابط الضّرورة (انظر مشابهة الحقيقة، الفعل الدرامي)، والمهمّ هو أن تُجد كلّ الأحداث نهايتها في الخاتمة*.

في تفسيرات «فنّ الشعر» لأرسطو، تمّ التأكيد على أنّ الوحدة تنأت من العلاقة ما بين مُشابهة الحقيقة ومبدأ الضّرورة *La nécessité*، وهذا ما نجده واضحا في كتاب كاستالفرو الذي قسّر فيه فنّ الشعر. كذلك اعتبر أنّ موضوع وحدة الفعل هو الحكاية التي يجب ألا تحتوي على أكثر من موضوع *Sujet* واحد، وهذا ما نجده في كتابات شابلان.

مُحدّدة هي القرن السابع عشر. فمنذ القرن الثامن عشر اعتُبر الفرنسيّ دونيز ديدرو D. Diderot (١٧١٣-١٧٨٤) أنّ وحدة الفعل هي الضّرورية، أمّا بنية الوحدات فمتعلّقة بوحدة الفعل وليست ضّرورية.

في ألمانيا حيث لم تُقبَل الكلاسيكيّة بتمودجها الفرنسيّ المُستوحى من القدماء، تَمَّت مُناقشة قاعدة الوحدات، وقُلّص دورها في البنية الدرامية، وهذا ما يندو بشكل واضح في «دراماتورجية هامبورغ» للألمانيّ غوتولد لسنج G. Lessing (١٧٢٩-١٧٨١).

فقدت قاعدة الوحدات الثلاث أهميتها مع الزمن وبسبب من التأثيرات التي طالت المسرح. وفي القرن العشرين قام الباحث الفرنسيّ جاك شيرير J. Scherer في كتابه «الدراماتورجية الكلاسيكية في فرنسا» (١٩٥٠) بمعالجة هذا المفهوم من منظور نقديّ مُعاصر فيُزيّر بين الوحدات الثلاث ودور كلّ منها في بنية المسرحيّة، ودوّن ارتباطها بقاعدتيّ حُسن الّلياقة* ومُشابهة الحقيقة*. فقد اعتبر شيرير أنّ وحدة الفعل* الدراميّ ووحدة الزمان من مُكوّنات البنية الداخليّة أو العميقة للنصّ لأنهما يتعلّقان بتطوّر الفعل من بداية إلى نهاية، أمّا وحدة المكان فهي من مُكوّنات البنية الخارجيّة أو السطحيّة لأنها تتعلّق بتلازم شكل الكتابة مع ضّرورات العرض كالتقطيع* إلى فصول ومشاهد والربط بينها بحيث لا تبقى الخشبة فارغة أبدًا. كذلك وضح شيرير علاقة هذه المُكوّنات بالواقع الذي يَصوِّره العمل وينوq الجمهور.

وحدة الفعل *Unité d'Action*:

ويُطلق عليها بالعربية أحيانًا اسم وحدة الموضوع، أو وحدة الحدث.

الشخصية ووعيا لذاتها ومُشابهتها للحقيقة. وقد عرّف الفيلسوف الألماني فردريك هيجل Hegel (١٧٧٠-١٨٣١) البَطل* في المسرح المُلتزم بالوحدات بأنّ شخص يعي ذاته ولا يُمكن أن يتناقض مع نفسه، بالتالي فإنّ حالة البطل تُمثل حالة استثنائية لا يُمكن أن تدوم طويلاً.

وَحْدَةُ الزَّمان Unité de Temps :

لم تُصبح وَحدة الزمان قاعدة إلّا في وقت مُتأخّر لأنها كانت موضع جدل، ولم تُطرح بنسّ الدقة التي طُرحت بها وَحدة الفعل. فقد تحدّث أرسطو في الفصل الخامس من «فنّ الشعر» عن الامتداد الزمني للفعل حين قال: «التراجيديا تُحاول جاهدة أن تقع تحت دورة شمسية واحدة أو لا تتجاوز ذلك إلّا قليلاً (فنّ الشعر الفصل الخامس).

بعد أرسطو أعملت مسألة وَحدة الزمان ولم يعرفها مسرح الباروك، وعلى الأخص المسرح الإسباني والإليزابيثي، ولذلك كان من المألوف أن تدور أحداث المسرحيات في أمكنة مُتباعدة وأن تمتدّ على زمن طويل للغاية.

عندما تُرجم أرسطو، ثار الجدل حول تفسير تعبير «دورة شمسية» وهل تعني ١٢ ساعة أم يوماً كاملاً (اليوم الاصطناعي ١٢ ساعة واليوم الطبيعي ٢٤ ساعة). كما أن وَحدة الزمان خلقت عملياً مشاكل وتساؤلات جوهرية على صعيد الكتابة وعلى الأخص فيما يتعلّق بالمصدّاقة *Credibilité* في عرض الحدث: فمسألة وَحدة الزمان تتعلّق مُباشرة بالإيهام* ومُشابهة الحقيقة، وهي تتعلّق عملياً بالتفاوت أو التطابق بين امتداد الزمن* في الحدث وامتداد زمن العرض ومُشابهة الحقيقة. كان كاستلفرتو أوّل من طرح العلاقة بين وَحدة الزمان ومُشابهة الحقيقة، لكنّه لم

في مُقابل وَحدة الفعل في التراجيديا، طُرحت وَحدة الحبكة* في الكوميديا*. ولأنّ الكلاسيكية أكدت على وَحدة الفعل، فإنّها قدّمت اجتهادات حول علاقة الفعل الأساسي بالافعال الثانوية، أو الحبكة الرئيسية بالحِكَات الثانوية، وهذا ما يعكس بقايا تأثيرات جماليات الباروك والأشكال* المسرحية الشعبية. وقد طُرحت شروط للعلاقة بين الفعل الرئيسي والافعال الثانوية:

١/ كون الحدث ثانوياً لا يعني أنّه يُمكن الاستغناء عنه، لأنّ غيابه يُغيّر من مجريات الأحداث، وهو الذي يؤثّر في الفعل الرئيسي وليس العكس.

٢/ من الضروريّ أن تقدّم خاتمة المسرحية حلّاً لكلّ الافعال الثانوية.

والواقع أنّ وَحدة الفعل لا تَسرّ أحداث المسرحية وحسب، بل تَسرّ أيضاً الشخصية* وطابع المسرحية العام*. وقد طُرِح مبدأ وَحدة الطابع للحّد من الخلط بين الأنواع الذي ساد في الفترة التاريخية السابقة للكلاسيكية. فقد طُرِح شعار مقامه «إذا أردنا أن يكون طابع المسرحية قوياً، فيجب أن يكون واحداً وأصيلاً، ويدون نُشُوبات»، وهذا هو القانون الذي اعتمدته الكلاسيكية في الفصل بين الأنواع، أي عدم الخلط بين الطابع المُضحك* والطابع المأساوي*. فيما بعد، وعلى الرغم من أنّ المسرح في فترة الرومانسية تمسك بوحدة الفعل، إلّا أنّه خلط بين الأنواع، وبالتالي تخلّى عن وَحدة الطابع ولم يعتبرها شرطاً من شروط تحقيق وَحدة الفعل.

من جانب آخر فإنّ التكيف يؤديّ إلى وَحدة الفعل والطابع وشكل صياغة الشخصية. أي إنّ هناك علاقة ما بين وحدة الفعل وتجانُس

التراجيديا وبين الملحمة التي يُمكن أن تُصوّر أحداثًا تجري في أمكنة مُختلفة. بعد ذلك فسّر الإيطاليون وحدة المكان برفض التنوع المكاني، وتَم ربطها بوحدة الزمان ومشابهة الحقيقة.

في بداية الكلاسيكية لم يَتَم الالتزام بوحدة المكان لكنها صارت شرطًا أساسيًا بعد معركة «السيد» عندما طرحها دوبيناك D'Aubignac كقاعدة وحدّدها بمجال نظر المُتفرّج. كذلك طُرح مفهوم ثبات المكان واستمرارته أكثر من وحدته، وُرِبط ثبات المكان بوضع الشخصية ولباتها، وبوضع المُتفرّج الذي لا يُغيّر مكانه أثناء مشاهدته للعرض.

كما ارتبطت وحدة المكان بنوعيته. فقد اعتبر دوبيناك أنّ المكان المُمتوح أمام القصر أفضل من الداخل. على الصعيد العملي ساعد تَحييد المكان على تطبيق هذه القاعدة فقد استخدم راسين زُدعة القصر كمكان جياديّ يُمكن لكلّ الشخصيات أن تجتمع فيه. انظر: الكلاسيكية، القواعد المسرحية.

■ الورشة المسرحية Workshop

Workshop

انظر: التجريب والمسرح.

■ وسائل الاتصال والمُنتج Medias and

Theatre

Médias et Théâtre

تسمية وسائل الاتصال Les médias تعني كلّ وسائل التعبير الفنيّة وغير الفنيّة التي تُوصِل معلومات ما إلى مُتلقي مُحدّد. وهي تسمية حديثة ظهرت مع تشكّل نظرية التواصل التي صاغها كلود شانون C. Shannon عام ١٩٤٨ ومع ظهور نظرية الإعلام. وقد تَوأكبت هذه الدراسات مع

يطرحها كقاعدة وأنما كتلافة مُطوّية ما بين الموضوع ومصاديقته. فُشّاهية الحقيقة وعدم كُسر الإيهام يُفترضان وجود تطابق ما بين هذين الزمنين. وقد قيسَت البراعة في الكتابة بمقدار تحقيق المُطابقة بين الزمنين. وتُعتبر في هذا المجال مسرحيّة «بيرينيس» للفرنسيّ جان راسين J. Racine (١٦٣٩-١٦٩٩) نموذجًا لتحقيق هذا التطابق. كذلك لعبت الأعراف دورًا في الإيهام بهذا التطابق، واستُخدم التقطيع إلى فصول وقُرات الاستراحة لتحقيقه.

أُكّد شابلان على هذه القاعدة في ١٦٣٧ وأعطى لها تفسيرات كثيرة ربطت الزمان بالمكان. فقد اعتُبر أنّ وحدة الزمان تُحسب على أساس المكان الذي يُمكن قطعه خلال ٢٤ ساعة. ويعتبر نصّ كورني «خطاب حول الوحدات الثلاث» ضمن المعركة التي نشبت حول مسرحيّة «السيد» نموذجًا لرفض هذه القاعدة.

تَوَقّف النقد الحديث عند قضيّة وحدة الزمان وتغيبب الزمن التاريخيّ من أجل تحقيق المُطابقة. وقد قُسمَت الناقدة الفرنسية آن أوبرسفلد A. Übersfeld في كتابها «قراءة المسرح» وحدة الزمان بعلاقتها بالتاريخ أو بتغيبب التاريخ. فقد اعتُبرت أنّ المسرحيات التي تلتزم بوحدة الزمان هي مسرحيات تُصوّر الأحداث وكأنّها تجري خارج السّياق التاريخي، وبالتالي لا تترك أيّة إمكانيّة للتحوّل ضمن الكثافة الزمنية.

وحدة المكان Unité de Lieu :

أشار أرسطو إلى وحدة المكان إشارة سريعة في الفصل ٢٤ من كتاب الشعر حين تحدّث عن اختلاف الامتداد في مَعرِض مُقارنته بين

التطور التقني الهائل لوسائل الاتصال السمعية البصرية في القرن العشرين.

هذه التسمية تشمل وسائل الاتصال التي تستند إلى التقنيات السمعية والبصرية مثل الراديو والتلفزيون والسينما والفيديو، وكل أشكال بث المعلومات التي تستثمر وسائل تقنية مختلفة ومتنوعة، وتهدف إلى إيصال معلومة ما. أما وسائل الاتصال التي تتوجه إلى جماهير واسعة (الكتاب والصحيفة والملصق الإعلاني إلخ)، فقد سُميت وسائل الاتصال الجماهيرية *Mass Médias*.

ومع أن المسرح يتوجه لمجموعة من المتفرجين، وأن بعض المسرحيين حلموا بمسرح الجماهير الواسعة *Théâtre de masses*، إلا أن التساؤل حول إمكانية إدراجه ضمن وسائل الاتصال يظل مطروحاً. فالمسرح يقوم على عرض المُشَكَّل ولا يلجأ إلى الوثيقة الحية إلا في بعض أشكاله مثل المسرح الوثائقي التسجيلي. وبالتالي فإن الجانب الإعلامي فيه مُقلص إلى الحد الأدنى. من جانب آخر، ومع أن غاية وسائل الاتصال الأساسية هي الإعلام عبر عرض الوثيقة والحديث الحي، إلا أن ذلك لا يعني غياب الإعداد الفني لهذه العواد، لا بل إن هناك حيزاً يُخصص فيها للأعمال الدرامية يتفاوت في حجمه وأهميته من حالة إلى أخرى (الفيلم السينمائي والدراما التلفزيونية والدراما الإذاعية).

ورغم وجود هذا البعد الدرامي الذي يجمع بين المسرح ووسائل الاتصال، تبقى هناك فوارق أساسية تنبع من خصوصية كل شكل من هذه الأشكال، ومن شكل إنتاجه وبثه والتقنيات المستخدمة فيه:

- المسرح* هو فنّ الهنا/الآن يقوم على

الحضور الحي والمادي للممثل* وللمُفرج*، في حين أن الدراما التلفزيونية والدراما الإذاعية والأعمال السينمائية، وعلى الرغم من قدرتها على الإيحاء بأنية ما يُقدم، تُقدم فعلياً بعد فترة من إنجازها. وحتى في حالة البث الحي والباشر، فإن ذلك يتم عبر أبنية بث تُشكّل وسيطاً تقنياً (جهاز العرض، شريط التسجيل، بكرات الفيلم). بالمقابل، في حال تم تسجيل العروض المسرحية على شرائط فيديو، يُصبح العرض المسرحي مُجرّد مادة من المواد التي تبثها وسائل الاتصال ويخضع لنفس شروطها.

- السينما والتلفزيون يُحققان علاقة مع الواقع مختلفة عنها في المسرح. فتيقنات التصوير تسمح بالإيحاء بواقع ما بشكل إيقوني (مطابقة كاملة في الصورة)، بينما يظل هناك نوع من الشرطية* والأسلية* لا يمكن تجاوزها في المسرح. وحتى عندما يُحاول المسرح محاكاة الواقع تماماً، تكون هذه المحاكاة نوعاً من إعادة الضيافة لناصره.

- على الرغم من أن المسرح يطمح لأن يحقق جماهيرية كبيرة، إلا أنه فعلياً يتوجه لعدد مُحدد من المتفرجين مُقارنة مع وسائل الاتصال التي يؤدي تسجيلها على شرائط فيديو وبكرات سينمائية إلى إمكانية استنساخها وبيعها وتوزيعها. وقد ساهم تطور البث عبر الأقمار الصناعية في خلق جمهور عالمي للأعمال التي تبثها وسائل الاتصال.

- المسرح في جوهره يَجَنِّع نحو البساطة لأن مقوماته الأساسية هي وجود الممثل والمكان، وبذلك يمكنه الاستغناء عن التقنيات. وحتى في حال استخدا المسرح وسائل تقنية، فإن ذلك أمر إضافي يتمّ لدعم المتنى الجمالي أو

الدراميّ للمعرّض دون أن يَدْخُل في جوهر المسرح. أمّا وسائل الاتصال الأخرى فلا يُمكن أن تَسْتغني عن هذه الثّقنات إطلاقًا. - في المسرح لا يمكن أن تُشابه العروض التي تُقدّم لنفس العمل كلّ ليلة بأيّ شكل من الأشكال. ذلك أنّ العامل الإنسانيّ في تقديم العمل المسرحيّ يُؤدّي إلى شيء من التغيّر

ولو كان بسيطًا، في حين أنّ التصوير والتسجيل في السينما والتلفزيون والراديو يسمّحان بالاستنساخ الآليّ ممّا يُؤدّي إلى تثبيت عرّض محدّد من العروض المُختلفة. انظر: الدراما الإذاعيّة، الدراما التلفزيونيّة، التلفزيون والمسرح.

المراجع

ثَبَتَ المراجع المذكورة لا يشمل سوى المؤلفات التي استُخدمت فعلياً لصياغة هذا العمل

ثَبَتَ الْمَرَاجِعَ الْعَرَبِيَّةَ

لؤلؤة، أربعة مجلدات، ط١، المؤسسة العربية
للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٣.

ب - مراجع عامة

- برجسون (هنري)، الضحك، بحث في دلالة
المضحك، ترجمة سامي الدروبي وعبدالله عبد
الدائم، دار اليقظة العربية للترجمة
والنشر، دمشق/سوريا، ١٩٦٤.

- سوريو (إتيين)، تقابل الفنون، ترجمة بدر
الدين قاسم الرفاعي، منشورات وزارة الثقافة،
سلسلة دراسات نقدية عالمية، دمشق،
١٩٩٣.

- عوض (لويس)، دراسات عربية وغربية، دار
المعارف بمصر، ١٩٦٥.

- (مؤلف جماعي)، مدخل إلى السميوطيقا -
أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة،
مجموعة دراسات مؤلفة و مترجمة، إشراف
سيزا قاسم وحامد أبو زيد، دار الياس
العصرية، القاهرة، ١٩٨٦.

- هاووزر (أرنولد)، الفن والمجتمع عبر التاريخ،
جزءان، ترجمة فؤاد زكريا، الهيئة المصرية
العامة للترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٧١.

- هينغل (فردريك)، فكرة الجمال، ترجمة
جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر،
طبعة أولى، بيروت، ١٩٧٨.

- ويمزات (ويليام ك.) وبروكس (كلينث)، النقد
الأدبي، أربعة أجزاء، ترجمة حسام الخطيب

١ - قواميس ومعاجم

- قاموس المسرح، تحرير وإشراف فاطمة
موسى، وللمرح العربي سمير عوض. الهيئة
المصرية العامة للكتاب، الجزء الأول، الطبعة
الأولى، ١٩٩٥.

- معجم علم الأخلاق، إشراف إيفور كون،
ترجمة توفيق سلوم، دار التقدم موسكو - طبع
في الاتحاد السوفيتي، ١٩٨٤ للترجمة
العربية.

- معجم المسرحيات العربية والمعربة ١٨٤٨-
١٩٧٥، يوسف أسعد داغر، وزارة الثقافة
والفنون، دار الحرية للطباعة، بغداد،
الجمهورية العراقية، ١٩٧٨.

- معجم مصطلحات الأدب، إنكليزي فرنسي
عربي، مجدي وهبة، مكتبة لبنان، بيروت
١٩٧٤.

- معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية،
إبراهيم حمادة، دار الشعب، القاهرة،
١٩٧١.

- معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية،
جلال الدين سعيد، دار الجنوب للنشر،
سلسلة مفاتيح، تونس، ١٩٩٤.

- المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية،
إنكليزي فرنسي عربي، ثروت عكاشة، مكتبة
لبنان/الشركة المصرية العالمية للنشر/
لونتمان، ١٩٩٠.

- موسوعة المصطلح النقدي، عبد الواحد

ومحي الدين صبحي، مطبعة جامعة دمشق،
سوريا، ١٩٧٥.

ث - نظرية المسرح

- آرثر (أنتونان)، المسرح وقرينه، ترجمة سامية
أسعد، دار النهضة العربية بالاشتراك مع
مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة -
نيويورك مايو، ١٩٧٣ للترجمة العربية.

- أرسطوطاليس، فن الشعر، ترجمة عن اليونانية
وشرح وتحقيق عبد الرحمن بدوي، مع
الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن
سينا وابن رشد، دار الثقافة، بيروت لبنان،
١٩٧٣.

- أرسطوطاليس، فن الشعر، ترجمة شكري
عياد، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر،
القاهرة، ١٩٦٧.

- إيسلن (مارتن)، تشريح الدراما، ترجمة أسامة
متزلي، دار الشروق للنشر والتوزيع، طبعة
أولى، الأردن/عمان، ١٩٨٧.

- بنتلي (إريك)، الحياة في الدراما، ترجمة
جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية
للدراسات والنشر، طبعة أولى، بيروت،
١٩٨٢.

- بنتلي (إريك)، نظرية المسرح الحديث،
مدخل إلى المسرح والدراما، ترجمة يوسف
عبد المسيح ثروت، دار الشؤون الثقافية
العامة، وزارة الثقافة والإعلام، طبعة أولى،
العراق، بغداد، ١٩٨٦.

- رشدي (رشاد)، نظرية الدراما من أرسطو إلى
الآن، دار العودة، الطبعة الثانية، بيروت/
لبنان، ١٩٧٥.

- زوندي (بيتر)، نظرية الدراما الحديثة، ترجمة
أحمد حيدر، منشورات وزارة الثقافة، دمشق

١٩٧٧.

- ستانيسلافسكي (كونستانتين)، إعداد الدور
المسرحي، ترجمة شريف شاكر، وزارة
الثقافة، دمشق، ١٩٨٣.

- ستانيسلافسكي (كونستانتين)، إعداد الممثل،
الجزء الثاني «في التجسيد الإبداعي»، ترجمة
شريف شاكر، المعهد العالي للفنون
المسرحية، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٥.

- عباس (إحسان)، فن الشعر، دار الشروق
للنشر والتوزيع، طبعة رابعة، عمان/الأردن،
١٩٨٧.

- غروتوفسكي (جيزي)، المسرح الفقير،
ترجمة كمال قاسم نادر، دار الشؤون الثقافية
العامة، بغداد، ١٩٨٦.

- فيلار (جان)، حول التقاليد المسرحية، ترجمة
سعد الله ونوس، منشورات وزارة الثقافة
والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٦.

- كريغ (إدوارد جوردون)، فن الفن المسرحي،
ترجمة دريني خشبة، مترجم للطبع والنشر -
مكتبة الآداب، القاهرة، بدون تاريخ.

- مايرخولد (فسيغولود)، فن الفن المسرحي،
جزءان، ترجمة شريف شاكر، دار الفارابي،
طبعة أولى، بيروت، ١٩٧٩.

- معلوف (أنطوان)، المدخل إلى المأساة
(التراجيديا) والفلسفة المأساوية، المؤسسة
الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان -
بيروت، طبعة أولى، ١٩٨٢.

- نيكول (الآرديس)، علم المسرحية، ترجمة
دريني خشبة، مكتبة الآداب، القاهرة،
١٩٥٨.

ث - مراجع عامة حول المسرح

- أصلان (أوديت)، فن المسرح، جزء أول،

- الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة للطباعة والترجمة والنشر، القاهرة، بدون تاريخ.
- جوتران (فرانك) المسرح الأمريكي الجديد، ترجمة ولي الدين السعيد، منشورات وزارة الثقافة، سلسلة دراسات نقدية عالمية، دمشق ١٩٩٣.
- خشبة (دريني)، أشهر المذاهب المسرحية ونماذج من أشهر المسرحيات، وزارة الثقافة، مصر، بدون تاريخ.
- دريوتون (ايتين)، المسرح المصري القديم، ترجمة ثروت عكاشة طبعة ثانية ١٩٨٨.
- دو شارتر (بيير لوي)، الكوميديا الإيطالية، ترجمة ممدوح عدوان وعلي كتمان، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق ١٩٩١.
- ريمز (أوسكار)، الفكرة الإخراجية والتشكيل الحركي، ترجمة نديم معلا محمد، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق ١٩٨٦.
- سرحان (سمير)، تجارب جديدة في الفن المسرحي، دار المعرفة، القاهرة، يناير ١٩٧٠.
- شميث (يوخن) وسيرفوس (نوربرت) وفايجلت (جرت)، المسرح الراقص، ترجمة مركز اللغات والترجمة في أكاديمية الفنون، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ١٩٩٥.
- صدقي (عبد الرحمن)، المسرح في العصور الوسطى، الدينني والهزلي، الهيئة العامة، دار الكتاب العربي، بدون تاريخ.
- عبود (حنا)، مسرح الدوائر المغلقة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٨.
- ترجمة سامية أسعد، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، بدون تاريخ.
- الياس (ماري) وقصاب حسن (حنان) [إعداد]، تعاريف في القراءة الدراماتورية والارتجال، «جاك لاسال وآلان كتاب في محترف مسرحي»، سلسلة دفاتر مسرحية، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق ١٩٨٨.
- اوين (فردريك)، برتولت بريخت - حياته، فنه وعصره، ترجمة إبراهيم العريس، دار ابن خلدون، بيروت، ١٩٨١.
- باندولفي (فيتو)، تاريخ المسرح، خمسة أجزاء، ترجمة الأب الياس زحلاوي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق/سوريا، ١٩٧٩، ١٩٨١، ١٩٨٤، ١٩٨٥، ١٩٨٩.
- باورز (فاييون)، المسرح الياباني، ترجمة سعد نصار، وزارة الثقافة، مصر، ١٩٦٤.
- باورز (فاييون)، المسرح في الشرق، ترجمة أحمد رضا رضا، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، بدون تاريخ.
- برادلي (إ.س.)، التراجيديات الشكسبيرية ج١، ج٢، ترجمة حنا الياس، مراجعة سهير القلماوي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، بدون تاريخ.
- بلبيل (فرحان)، أصول الإلقاء والإلقاء المسرحي، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق ١٩٩١.
- بويوف (ألكسندر)، التكامل الفني في العرض المسرحي، ترجمة شريف شاكور، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ١٩٧٦.
- تشيني (تشلدون)، تاريخ المسرح في ٣ آلاف سنة، جزء أول، ترجمة دريني حشبة، وزارة

- فيبير (يتي ناسي) وهابن (هيورت)، برتول بريشت، النظرية السياسية والممارسة الأدبية، ترجمة كامل يوسف حسين، دار الشؤون الثقافية العامة، سلسلة المائة كتاب، ط ١ بغداد ١٩٨٦.
- كوت (يان)، شكسبير معاصرنا، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، الطبعة الثانية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٠.

- كوكوليا (بوجو)، فن العرائس وتحريكها، ترجمة نجاة قصاب حسن، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، سلسلة الفنية (٥)، دمشق ١٩٦٣.

- مور (سونيا)، تدريب الممثل، ترجمة زياد الحكيم، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق ١٩٨٦.

- نيكول (الارديس)، المسرحية العالمية، خمسة أجزاء، ترجمة شوقي السكري، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والانباء والنشر، القاهرة.

- هلتن (جوليان)، نظرية العرض المسرحي، ترجمة نهاد صليحة، وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ١٩٩٢.

- هيلتون (جوليان)، اتجاهات جديدة في المسرح، ترجمة أمين الرباط وصامح فكري، وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ١٩٩٥.

- هينك (فالتر)، الدراما الحديث في ألمانيا، ترجمة وتقديم عبده عيود، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ١٩٨٣.

- ولورث (جورج)، مسرح الاحتجاج والتناقض، ألفريد جاري، أنتونان أدو، آرثور آدموف، يوجين يونسكو، ترجمة عبد المنعم

- إسماعيل، سلسلة الثقافة المسرحية (١)، الناشر مكتبة مدبولي بالقاهرة، ١٩٧٧.
- (مجموعة من المختصين)، السينوغرافيا اليوم، ترجمة قسم اللغة الفرنسية بمركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، وزارة الثقافة، القاهرة ١٩٩٣.

ج - العلوم الانسانية والمسرح

- إيلام (كبير)، سيمياء المسرح والدراما (١٩٨٠)، ترجمة رثيف كرم، المركز الثقافي العربي، طبعة أولى، بيروت، ١٩٩٢.

- بارت (رولان)، مقالات نقدية في المسرح، ترجمة سهى بشور، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، ١٩٨٧.

- بافيس (باتريس)، المسرح في مفترق طرق الثقافة، ترجمة وتقديم سباعي السيد، وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، ١٩٩٣.

- بينيت (سوزان)، جمهور المسرح، نحو نظرية في الإنتاج والتلقي المسرحيين. ترجمة صامح فكري، مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ١٩٩٥.

- دوفينيو (جان)، موسيولوجية المسرح، دراسة على الظلال الجمعية، ترجمة حافظ الجمالي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ١٩٧٦.

ح - المسرح العربي

- أبو سيف (ليلى نسيم)، نجيب الريحاني وتطور الكوميديا في مصر، دار المعارف

- بمصر، ١٩٧٢.
- أبو شنب (عادل)، مسرح عربي قديم - كراكوز، مديرية التأليف والترجمة، وزارة الثقافة سوريا، بدون تاريخ.
- إدريس (محمد مسعود)، دراسات في تاريخ المسرح التونسي (١٩٥٦-١٩٨١)، دار سحر للنشر، منشورات المعهد العالي للفن المسرحي، تونس، ١٩٩٣.
- إدريس (يوسف)، نحو مسرح مصري، مقدمة لمسرحية الفرافير (١٩٦٤) مكتبة مصر، بدون تاريخ، ط ٦، ١٩٨٤.
- الكسان (جان)، المسرح القومي والمسارح الرديفة في القطر العربي السوري ١٩٥٩-١٩٨٩، طبعة أولى، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٨٨.
- أنيس (محمد)، الحركة المسرحية في المناطق المحتلة، حزيران ١٩٧٩ بدون ذكر دار النشر.
- برشيد (عبد الكريم)، بيان المسرح الاحتمالي، كتابات جديدة، مجلة التأسيس، العدد الأول، يناير ١٩٨٧ مكتاس، المغرب. ومجلة البيان الكويتية.
- برشيد (عبد الكريم)، في التصور المستقبلي لتعريب المسرح العربي، منشور صادر عن وزارة الثقافة المركز الدولي للمسرح في سوريا، دمشق ١٩٨٢.
- بن ذريل (عثمان)، رواد المسرح السوري (بين أواسط العشرينات وأواسط الستينات)، وزارة الثقافة، دمشق سوريا ١٩٩٣.
- تيمور (محمود)، طلائع المسرح العربي، مكتبة الآداب، بدون مكان أو تاريخ النشر.
- الجابري (حمدي)، المونودراما والمحيطين، مسرح خدعنا والآخر ظلمناه!، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٢.
- الحفني (محمود أحمد)، سيد درويش حياته وأثار عقبرته، سلسلة أعلام العرب ١١٠، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥.
- الحكيم (توفيق)، قالبنا المسرحي، مكتبة الآداب، القاهرة ١٩٦٧.
- حمادة (وطفاء)، [إعداد لوقائع الحلقة الدراسية حول] المسرح اللبناني، مشاكل وأفاق، النادي الثقافي العربي، بيروت نيسان ١٩٩٣.
- الخطيب (محمد كامل)، [تحرير وتقديم] نظرية المسرح، قضايا وحوارات النهضة العربية، جزآن، وزارة الثقافة، سوريا، ١٩٩٤.
- الراعي (علي)، الكوميديا المرتجلة، القاهرة، دار الهلال ١٩٦٨.
- الريحاني (نجيب)، مذكرات، كتاب الهلال، دار الهلال، العدد ٩٩ يونيه ١٩٥٩.
- الزيودي (مخلد)، المخرج في المسرح الأردني، دار الينابيع للنشر والتوزيع والإعلان، ١٩٩٣.
- سعد (فاروق)، خيال الظل العربي، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت ١٩٩٤.
- السلاوي (محمد أديب)، المسرح المغربي من أين وإلى أين، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق ١٩٧٥.
- سخسوخ (أحمد)، قضايا المسرح المصري المعاصر، سلسلة كتابات نقدية (١٨)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، بدون تاريخ.
- شاول (بول)، المسرح العربي الحديث (١٩٧٦-١٩٨٩)، رياض الريس للكتاب والنشر، لندن ١٩٨٩.
- شرف الدين (المتصف)، تاريخ المسرح التونسي منذ نشأته إلى نهاية الحرب العالمية

- الأولى، ج١، تونس، ١٩٧٢.
- صالح (رشدي)، المسرح العربي، مطبوعات الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد ٤-٥ يونيه، ١٩٧٢.
- صليحة (نهاد)، أمسيات مسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٧.
- طليمات (زكي)، فن الممثل العربي، دراسة وتأملات في ماضيه وحاضره، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١.
- العاني (يوسف)، المسرح بين الحدث والحديث، منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٠.
- عبد القادر (فاروق)، ازدهار وسقوط المسرح المصري، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٣.
- عرسان (علي عقله)، الظواهر المسرحية عند العرب، طبعة ثالثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ١٩٨٥.
- فرج (ألفريد)، دليل المتفرج الذكي إلى المسرح، كتاب الهلال، دار الهلال، العدد ١٧٩، القاهرة، شباط ١٩٦٩.
- قطاية (سلمان)، نصوص من خيال الظل في حلب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٧٧.
- محفوظ (عصام)، حوار مع رواد النهضة العربية - قراءة جليدية في أعمالهم، رياض الريس للكتاب والنشر، لندن، ١٩٨٨.
- محفوظ (عصام)، دهر الثقافة العربية الحديثة، ط١، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٧٣.
- محفوظ (عصام)، سيناريو المسرح العربي في مئة عام، ط١، دار الباحث، بيروت، لبنان، ١٩٨١.
- محفوظ (عصام)، المسرح مستقبل العربية،
- ملف الجدل، دار القاري، لبنان، ١٩٩١.
- محفوظ (عصام)، مقدمة مسرحية الزنلخت، دار الفكر الجديد، بيروت طبعة ثانية، ١٩٨٨.
- محمد (نديم معل)، الأدب المسرحي في سورية، نشأته وتطوره، مؤسسة الوحدة، دمشق، ١٩٨٢.
- المديوني (محمد)، مسرح عز الدين المدني والتراث، دار رسم للنشر، تونس، ١٩٨٤.
- المزي (حمادي)، التنشيط المسرحي المدرسي في تونس، دار الرياح الأربع للنشر، تونس، ١٩٨٥.
- مندور (محمد)، المسرح، سلسلة فنون الأدب العربي، الفن التشيلي، عدد ١- القاهرة دار المعارف، ١٩٦٣.
- مندور (محمد)، المسرح البشري، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، الفجالة، القاهرة، بدون تاريخ.
- نجم (محمد يوسف)، المسرحية في الأدب العربي الحديث ١٨٤٧-١٩١٤، ط٢، دار الثقافة، بيروت لبنان، ١٩٦٧.
- (مؤلف جماعي)، المسرح العربي بين النقل والتأصيل، كتاب العربي، سلسلة مرآة العقل العربي، الكتاب الثامن عشر، ١٥ يناير ١٩٨٨، إصدارات مجلة العربي، الكويت.
- ونوس (سعدالله)، بيانات لمسرح عربي جديد، ط١، دار الفكر الجديد، بيروت، ١٩٨٨.
- ونوس (سعدالله)، هوامش ثقافية، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٢.
- خ - مقالات حول المسرح العربي
- بحراوي (حسن)، خطبة سلطان طلبة، مجلة

آفاق، إتحاد كتاب المغرب، العدد ٣-٤، ١٩٩٢.

- الحجازي (زكريا)، السامر وأولاد رمز، مجلة الهلال، كانون الأول ١٩٧٧، القاهرة.

- الدويري (رأفت)، أركينو وفرفور، مجلة المجلة، آذار ١٩٦٦، القاهرة.

- الساجر (فواز)، الممثل العربي بين التقاليد القومية، والمؤثرات الأجنبية، مجلة قضايا وشهادات، الثقافة الوطنية (٣)، الأدب الواقع التاريخ. شتاء ١٩٩٢، نيقوسيا قبرص.

- فرج (ناديا)، نحو مسرح مصري، مجلة الكاتب، شباط ١٩٦٤ القاهرة.

د - مراجع مترجمة حول المسرح العربي

- بوتيسيفا (تمارا الكسندروفنا)، ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة توفيق المؤذن، طبعة أولى، دار الفارابي، بيروت ١٩٨١.

- الساجر (فواز)، ستانيسلافسكي والمسرح العربي، ترجمة فؤاد المرعي، منشورات وزارة الثقافة، سلسلة دراسات نقدية (١١) دمشق ١٩٩٤ للترجمة العربية.

- عزيزة (محمد)، الإسلام والمسرح، ترجمة رفيق الصبان، كتاب الهلال، العدد ٢٤٣، دار الهلال، القاهرة ١٩٧١.

- لاندو (يعقوب) تاريخ المسرح العربي، ترجمة د. يوسف نور عوض، دار القلم، بيروت لبنان، ١٩٨٠.

ذ - المجلات والدفاتر العربية

١ - مجلات متخصصة في المسرح:

- الحياة المسرحية، مجلة فصلية، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا. من العدد ١، ١٩٧٨

إلى العدد ٤٢، ١٩٩٥.

- المسرح، صدرت على مرحلتين. المرحلة الأولى بدأ من عام ١٩٦٤، مجلة شهرية من إصدار المؤسسة المصرية للتأليف والنشر. المرحلة الثانية بدأ من عام ١٩٨٧، مجلة فصلية من إصدار الهيئة المصرية العامة للكاتب، القاهرة.

- فضاءات مسرحية، مجلة فصلية أصدرها المسرح الوطني التونسي بإشراف وزارة الشؤون الثقافية، تونس. من العدد ١ عام ١٩٨٥ إلى العدد ٨/٧ عام ١٩٨٦/١٩٨٧.

٢ - أعداد خاصة عن المسرح في مجلات ودوريات عربية:

- مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكاتب، القاهرة: المجلد الثاني، العدد الثالث، أبريل/مايو/يونيو ١٩٨٢، والمجلد الرابع عشر، العدد الأول، ربيع ١٩٩٥.

- مجلة الطريق، بيروت، لبنان: العدد الخامس تشرين الأول ١٩٧٩، والعدد السادس كانون الأول ١٩٧٩، والعدد الأول شباط ١٩٨٦، والعدد الثالث نيسان/أيار ١٩٨٦.

- مجلة الأعلام، وزارة الثقافة والإعلام، دار الجاحظ، بغداد: عدد خاص عن المسرح العالمي، العدد الأول، تشرين الأول ١٩٧٩، وعدد خاص عن المسرح العربي المعاصر: العدد السادس ١٩٨٠.

- مجلة عالم الفكر، وزارة الإعلام، الكويت: أعداد خاصة عن المسرح: المجلد العاشر، العدد الرابع، أكتوبر/توفمبر/ديسمبر ١٩٨٢. المجلد السابع عشر، العدد الرابع، يناير/فبراير/مارس ١٩٨٧.

- مجلة الفكر العربي، مجلة الإنماء العربي

- مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب
بدمشق. أعداد خاصة بالمشرح: العدد
الأول، أيار ١٩٧٢، والعدد ٢٢٧-٢٢٨ آذار
ونيسان ١٩٩٠، والعدد ١٧٨-١٧٩، شباط/
آذار ١٩٨٦.

- مجلة الوحدة، المجلس القومي للثقافة
العربية، الرباط المغرب. عدد خاص:
التأصيل والتحديث في المسرح العربي، السنة
الثامنة، العدد ٩٤-٩٥، يوليو وأغسطس
١٩٩٢.

للعلوم الإنسانية، بيروت لبنان: عدد خاص
بعنوان «مسرح للمجتمع العربي»، العدد
التاسع والستون، تموز/يوليو - أيلول/سبتمبر
١٩٩٢. وعدد خاص بعنوان «نظرية الأدب
والنقد الأدبي». العدد الخامس والعشرون،
كانون الثاني/شباط ١٩٨٢.

- مجلة المعرفة، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا.
أعداد خاصة: العدد ٣٤/١٩٦٤ والعدد ٩١/
١٩٦٩ والعدد ١٠٤/١٩٧٠ والعدد ١١٧/
١٩٧١ والعدد ١٢٤-١٢٥/١٩٧٢.

Bibliographie

A- Dictionnaires:

Dictionary of the theatre, Collectif, edited by The Facts on File. New York: Oxford, 1988.

Dictionnaire d'Anthropologie théâtrale, Anatomie de l'acteur Eugenio Barba, Nicolas Savaresse, Bouffonneries Contrastes. International School of Anthropology, ISTA, 1985.

Dictionnaire de critique littéraire, TAMINE GARDES Joëlle et HUBERT Marie-Claude. Paris: Armand Collin (Coll. Cursus), 1993

Dictionnaire des arts du spectacle, GITEAU Cécile. Paris: Dunod, 1973.

Dictionnaire du théâtre, termes et concepts de l'analyse théâtrale, Patrice Pavis. Paris: Editions sociales, 1980. Messidor, 1987.

Dictionnaire encyclopédique du théâtre, Collectif, sous la direction de Michel Corvin. Paris: Bordas, 1991.

Dictionnaire raisonné et illustré du théâtre à l'italienne, REY Alain. Arles: Actes Sud, 1992.

Drama, A to Z, A dictionary of terms and concepts, VAUGHN J.A. and UNGARP F.A. chronology of dramatic theory and criticism. New York: Publishing CO, 1978.

La Musique, les hommes, les instruments, les œuvres, Sous la direction de DUPOURCQ Norbert et alii, Paris: Librairie Larousse, 1965.

Le Théâtre, Encyclopoche, DUVIGNAUD Jean et VEINSTEIN André. Paris: Librairie Larousse, 1976.

Le Théâtre, encyclopédie du monde actuel, Paris: Edma, Editions Larousse, Livre de poche, 1976.

Sommets de la musique. Version française de R. HARTEL. Paris: Editions G. Flammarion, 7ième édition 1967.

The Oxford companion to the theatre, Collectif. 4th edition, HARTNOLL Phyllis. Oxford University, 1983.

Theater lexicon, Collectif, Zurich: Orel Fussli Verlag. 1983.

Vocabulaire de l'esthétique, SOURIAU Etienne et collaborateurs, publié sous la direction d'Anne Souriau. Paris: PUF, 1993.

B- Ouvrages

ABIRACHED Robert. **La Crise du personnage dans le théâtre moderne**, Paris: Grasset, 1978.

ALTHUSSER Louis. **Pour Marx**, Paris: Editions François Maspéro (coll. Théorie), 1975.

ALVARO Egidio. **L'Art de la performance, une révolution du regard**. Dossier sur l'Art N°2, in *Liegia* N°3, revue trimestrielle, Paris, 1988.

ANTOINE André. **Causerie sur la mise en scène**, in *La Revue de Paris*, 1er avril 1983.

APPIA A. **Acteur, espace, lumière, peinture**,

in **Théâtre Populaire**, n°5, janvier-février, 1954.

APPIA A. **La Mise en scène du drame wagnérien**, Paris: Léon Chailley, 1895.

ARISTOTE. **La Poétique**, Texte établi et traduit par J. Hardy. Paris: Société d'édition "Les Belles Lettres" pour la septième édition, 1977.

ARISTOTE. **La Poétique**, Texte, traduction, notes par DUPONT-ROC Roselyne et LALLOT Jean. Paris: éditions Seuil (coll Poétique), 1980.

ARTAUD Antonin. **Le Théâtre et son double**, Paris: Editions Gallimard (Coll. Idées). 1966.

ATTINGER G. **L'Esprit de la commedia dell'arte dans le théâtre français**, Paris: Librairie Théâtrale, 1950.

AUBRUN Charles V. **Histoire du théâtre espagnol**, Paris: Presses Universitaires de France (coll. Que Sais-Je?), édition mise à jour, 1970.

AZIZA Mohamed. **Les formes traditionnelles du spectacle**, Tunis: S.T.D., 1975.

AZIZA Mohamed, **Regard sur le théâtre arabe contemporain**, Tunis: M.T.E, 1970.

BABLET Denis. **Le Décor de théâtre**, de (1870 à 1914). Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1975. Première édition, 1965.

BAKHTINE Michael. **L'œuvre de François Rabelais et la Culture Populaire au Moyen Age et sous la Renaissance**, Paris: Gallimard, 1970.

BAUDRILLARD Jean. **Le Système des objets**, La consommation des signes, Paris: Gallimard, 1968.

BEHAR Henri. **Le théâtre dada et surréaliste**, Paris: Gallimard, 1979.

BOAL Auguste. **Le théâtre de l'opprimé**. Paris, Maspero, 1977.

BOAL Auguste. **Stop, c'est magique**. Paris, Hachette 1980.

BRECHT Bertolt. **Ecrits sur le théâtre**, 2 vol. Paris: l'Arche, 1972 et 1979.

BROOK Peter. **L'espace vide**, Paris: Seuil, 1977.

COLLECTIF. **Théâtre, Public, Perception**, Sous la direction d'Anne-Marie Gourdon Paris: CNRS, 1982.

COLLECTIF. **Confluences**, Le dialogue des cultures dans les spectacles contemporains, Essais en l'honneur d'Anne Ubersfeld, sous la direction de Patrice PAVIS. Paris: Prépublications du petit bricoleur de Bois-Robert 1993.

COLLECTIF. **Esthétique théâtrale**,. Textes de Platon à Brecht. BORIE Monique, ROUGEMONT Martine de, SCHERER Jacques. Paris: Société d'Édition D'enseignement Supérieur, 1986.

COLLECTIF. **Histoire des spectacles**, sous la direction de Guy DUMUR, Paris: Gallimard (coll La Pléiade), 1965.

COLLECTIF. **Histoire littéraire de la France**, 7 volumes. Paris: éditions Sociales, 1973. ,

COLLECTIF. **L'Envers du théâtre**, Revue d'Esthétique n°1/2 de 1977, publié avec le concours du CNRS, Paris: Union Général d'éditions, 1977.

COLLECTIF. **La Scénographie**, La technique au service du théâtre. Paris: AFAA, 1er trimestre 1993.

- COLLECTIF. Le Corps en jeu**, Textes réunis et présentés par Odette ASLAN. Paris: éditions du CNRS (coll. l'Art du Spectacle), 1993.
- COLLECTIF. Le Lieu théâtral dans la société moderne**, Paris: Editions du CNRS, 1961.
- COLLECTIF. Le masque, du rite au théâtre**, Paris: C.N.R.S., 1985?
- COLLECTIF. Le Théâtre d'agit-prop. de 1917 à 1932**, Paris: éditions du CNRS
- COLLECTIF. Le Théâtre**, Sous la direction de Daniel COUTY et Alain REY. Paris: Bordas, 1980.
- COLLECTIF. Réalisme et poésie au théâtre**, Conférences du Théâtre des Nations (1957-59) Entretiens d'Arras 1958 Paris: Edition du CNRS, 1978.
- COLLECTIF. Spectacle, histoire, société. Le corps en jeu**, réuni et présenté par Odette ASLAN. Paris: CNRS, 1993.
- COLLECTIF. Théâtre, modes d'approche**, Belgique: Meridiens Klincksieck, Editions Labor, 1987.
- COLLECTIF. Théorie des Genres**, Paris: Seuil (coll. Points) Paris. 1986.
- COLLECTIF. Voies de la Création Théâtrale**, 7 premiers volumes. Paris: éditions du C.N.R.S.
- COPEAU Jacques. Notes sur le métier du comédien**, Paris: Editions Michel Brient, 1955.
- CORVIN Michel. Le Théâtre de boulevard**, Paris: Presses Universitaires de France (coll. Que Sais-Je?), 1988.
- CORVIN Michel. Le Théâtre de recherche entre les deux guerres**, Le laboratoire art et action. Lausanne: L'Age D'Homme, La Cité.
- CORVIN Michel. Le Théâtre des années 20**, Paris: PUF.
- CORVIN Michel. Le Théâtre nouveau en France**, Paris: Presses Universitaires de France (coll. Que Sais-Je?), édition mise à jour, 1980.
- CRAIG Gordon. De l'art du théâtre**, 1911 Lieutier. Pour la traduction française Paris, 1942.
- DELDIME Roger. Le Quatrième mur**, Regards Sociologiques sur la relation théâtrale, Belgique Carnières: Ed. Promotion Théâtrale, 1990.
- DEMARCY Richard. Éléments d'une sociologie du spectacle**, Paris: UGE 1973.
- DESHOULIERES Christophe. Le théâtre au XXe siècle**, Paris: Bordas (coll. en toutes lettres), 1989.
- DIDEROT Denis. Paradoxe sur le comédien**, Paris: Garnier Flammarion, 1981.
- DORT Bernard. La Représentation émanicipée**, Arles: Actes Sud, 1988.
- DORT Bernard. Théâtre en jeu**, Paris: Ed. du Seuil, 1979.
- DORT Bernard. Théâtre public de 1953 à 1966**, Paris: Seuil, 1967.
- DORT Bernard. Théâtre Réel**, (Essais de Critique 1967-1970), Paris: Seuil, 1971.
- DUCROT Oswald. Dire et ne pas dire**, Paris: Hermann, 1972.
- DURAND Régis et alii. La Relation Théâtrale**, Lille: Presses Universitaires de Lille (coll. Littérature Française), 1980.
- DUVIGNAUD Jean. Esquisse d'une sociologie du comédien**, Paris, Gallimard, 1965.

DUVIGNAUD Jean. *Fêtes et Civilisations*, Actes Sud-Weber, 1973.

DUVIGNAUD Jean. *Sociologie du Théâtre*, Sociologie des ombres collectives. Paris: PUF, 1965.

ECO Umberto. *La Production des signes*, Indiana: University Press, 1976. Librairie Générale Française, 1992.

ECO Umberto. *Lector in Fabula*, Le rôle du Lecteur. Traduction française Paris: éditions Grasset et Fasquelle, 1985.

ESSLIN Martin. *The theatre of the absurd*, London: Penguin Books, 1962.

FANCHETTE Jean. *Psychodrame et théâtre moderne*, Paris: Buchet/Chastel (Essentiel) 10/18, 1971.

FREUD Sigmund. *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris: Petite Bibliothèque Payot, 1967.

FREUD Sigmund. *Introduction à la psychanalyse*, Paris: Petite Bibliothèque Payot, 1975.

FREUD Sigmund. *Le Rêve et son interprétation*, Paris: Editions Gallimard, (coll. Idées), 1976.

GENETTE Gérard. *Esthétique et poétique*, Paris: Editions du Seuil, 1992.

GOUHIER Henri. *L'Essence du théâtre*, Paris: Aubier-Montaigne, 1944, 1968.

GOUHIER Henri. *L'Œuvre théâtrale*, Paris: Flammarion, 1958.

GOUHIER Henri. *Le Théâtre et L'existence*, Paris: Aubier, 1973.

GROTOWSKY Jerzy. *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne: Editions La Cité, L'Âge d'Homme, 1973.

HELBO André et alii. *Sémiologie de la*

représentation, Théâtre, Télévision, Bande dessinée, Paris: éditions Complexe, 1975.

INOWRA Yoshinobu et KAWATAKE Toshio. *The traditional theatre of Japan*, Japan: The Japan Foundation, 1981.

IONESCO Eugene. *Notes et contres notes*, Paris: Gallimard, 1962.

JAUSS H.R. *Pour une esthétique de la réception*, Traduction française, Paris: Gallimard, 1978.

JOTTERAND Franck. *Le Nouveau théâtre américain*, Paris: Seuil, 1970.

KHAZNADAR Françoise et Chérif. *Le Théâtre d'ombres*, Paris: Maison de la Culture de Rennes et Khaznadar, nouvelle édition revue et augmentée, 1978.

KNAPP Alain, A.K., *Une école de la création théâtrale*, Les Cahiers Théâtre/Educations (coll. Actes Sud-Papiers, N: 7). Publié avec le concours de la Maison de la Culture d'Amiens, Arles: Actes Sud, 1993.

KOKKOS Yannis. *Le Scénographe et le héros*, Arles: Actes Sud, 1989.

KONIGSON Elie. *L'Espace théâtral médiéval*, Paris: éditions du CNRS, 1976.

KONIGSON Elie. *La représentation d'un Mystère de la Passion à Valenciennes en 1547*, Paris: CNRS, 1969.

KOWZAN Tadeusz. *Littérature et spectacle*, LaHaye: éditions Mouton, - Paris 1975.

LARTHOMAS Pierre. *Le Langage dramatique*, Paris: Armand Collin. 1972.

LEGUAY Jacques et LAYAC Maurice. *Marionnette de bois et de chiffons*, Paris: Guy Authier, 1977.

LESSING E.G. *Dramaturgie de Hambourg*, 1767. Pour la traduction française, Paris:

- Editions Perrin, 1885.
- LEVY STRAUSS Claude. *Anthropologie Structurale*, Paris: Plon, 1974.
- LOTMAN Youri, *La Structure du texte artistique*, Paris: Gallimard, 1973.
- MANONI Octavio. *Clefs Pour l'imaginaire ou l'autre scène*, Paris: Seuil, 1969.
- METIN And. *Drama at the Crossroads, turkish performing arts link past and present, East and West*, Istanbul: the Isis Press, 1991.
- MEYERHOLD Vsevolod. *Ecrits sur le théâtre*, 3 tomes. Lausanne: l'Age d'Homme, La Cité, 1973-1975-1980.
- MOMOD Richard. *Les Textes de théâtre*, Paris: Cedic, 1977.
- MOREL J. *La Tragédie*, Paris: Armand Colin (Coll.U), 1964.
- NIETZSCHE Frederich. *La naissance de la tragédie*, Paris: Denoël/Gonthier (Bibliothèque Médiations), 1964.
- PAVIS Patrice. *Le Théâtre au croisement des cultures*, Paris: José Corti, 1990.
- PAVIS Patrice. *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Montréal: Les presses de l'université du Québec, 1976.
- PAVIS Patrice. *Voix et Image de la scène, pour une sémiologie de la réception*, Lille: Presses Universitaires de Lille, 1986.
- PISCATOR Erwin. *Le théâtre politique*, Paris: l'Arche, 1962.
- ROTH Arlette. *Le théâtre algérien de langue dialectale*, Paris: Maspero, 1926, 1954, 1976.
- ROUBINE Jean Jacques. *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris: Bordas, 1990.
- ROUBINE Jean-Jacques. *Théâtre et mise en scène de 1880-1980*, Paris: Presses Universitaires de France (coll. Littératures modernes), 1980.
- RYNGAERT Jean-Pierre. *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris: Bordas, 1991.
- SARRAZAC Jean-Pierre. *L'Avenir du drame, Ecritures Dramatiques Contemporaines* (coll. L'Aire Théâtrale), Lausanne: Editions de l'Aire, 1981.
- SARRAZAC Jean Pierre. *Théâtres Intimes*, Arles: Actes Sud, 1989.
- SCHERER Jacques. *La Dramaturgie classique en FRANCE*, Paris: A.G. Nizet éditeur, 1973.
- SHECHNER Richard. *Propos sur le théâtre de l'environnement*, In *Travail théâtral*, oct-dec 1972.
- STANISLAVSKI Constantin. *La formation de l'acteur*, Paris: Editions Payot, 1975.
- STAYN J.L. *Modern drama in theory and practice*, 3 vol, Cambridge university Press, 1981.
- SZONDI Peter. *Théorie du drame moderne*, Lausanne: L'Age d'homme, 1980.
- TAIROV A. *Le théâtre libéré*, Lausanne: la Cité, l'Age d'homme, 1974.
- THORET Yves. *La théâtralité, Etude freudienne*. Paris: Dunod, 1993.
- TISSIER André. *La Farce en France de 1450 à 1550*, Paris: C.D.U et S.E.D.E.S. 1976.
- TOUCHARD Pierre Aymé. *Dionysos*, (1949) suivi de *L'Amateur du théâtre*, (1952) Paris: Seuil, 1968.
- TOUCHARD Pierre Aymé. *Le Théâtre et l'angoisse des hommes*, Paris: Seuil, 1958.

UBERSFELD Anne. *L'École du spectateur*, Paris: Editions Sociales, 1981.

UBERSFELD Anne. *Lire le théâtre*, Paris: éditions Sociales (coll. Essentiel). 1982 (4ème édition).

VEINSTEIN André. *Le Théâtre expérimental*, Bruxelles: La Renaissance du Livre, Dionysos, 1968.

VERNANT Jean-Pierre. *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris: Maspero, 1965.

VERNANT Jean-Pierre. *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris: Edition Maspero, 1978.

VINAVER Michel. *Écriture dramatique*, Essais d'analyse de textes de théâtre, Arles: Actes Sud, 1993.

VOLTZ Pierre. *La Comédie*, Paris: Armand Colin (Coll.U), 1964.

ZOLA Emile. *Le Naturalisme au théâtre*, in Œuvres tome II., Paris: Cercle du Livre Précieux, 1968.

C - Revues:

Les Cahiers de la Comédie-Française, revue trimestrielle de théâtre, Paris: Editions P.O.L. et Comédie-Française.

Communications, Paris: Editions du Seuil. numéro 4 de 1964, et numéro 8 de 1966. Publiés en collection Points.

Le Courrier de l'UNESCO, numéro spécial sur: Gestes, rythme et sacré, septembre 1993.

Europe Spécial Brecht, Numéro 133/134 janvier, février, 1957-Spécial *Le Vaudeville*,

Numéro 786 Octobre 1994.

Pratiques (théorie, pratique, pédagogie): revue publiée à Metz par le Collectif de recherche et d'expérimentation sur l'enseignement du Français. Avec le concours du Centre National des Lettres, n°41 Mars 1984. (numéros spéciaux sur le théâtre, n: 15/16 juillet 1977 et 24, août 1979.

La Revue du Théâtre, Arles: Actes Sud. numéros de 3 à 6.

Théâtre Populaire, Revue bimestrielle d'information sur le théâtre, Paris: L'Arche, de 1953 à 1964.

Théâtre Public, Revue publiée par le théâtre de Gennevilliers. de 1974, Numéros spéciaux: *Le rôle du spectateur*, Janvier-Février 1984. *La Dramaturgie*, Janvier-Février, 1986.

Travail Théâtral, de 1970 à 1980, Lausanne: La Cité, L'Âge d'homme.

Pour l'Objet, Revue d'Esthétique 3/4, 1979. Paris: Union Générale d'Éditions Publié avec le concours du CNRS et du Centre National des Lettres.

Actes du premier congrès mondial de sociologie du théâtre, Rome 1986. Rome: Biblioteca teatrale, 1988.

Actes du deuxième congrès mondial de sociologie du théâtre, Bevagna 1989. Rome: Centre Ateneo.

Actes du troisième congrès mondial de sociologie du théâtre, Portugal, 1992. Publication en cours.

مَحَاوِرُ نَقْدِيَّة

المُكوّنات الدّرامية:

الشخصيّة، الشخصيّة التّمثليّة، الدّور، البَطل، كاتم الأسرار، الخادم والخدمة، الجوقة، القضاء المسرحيّ، المكان المسرحيّ، الزمن في المسرح، التقطيع، الاستهلال، المُقدمة، نقطة الانطلاق، الفعل الدراميّ، الحكاية، الحبكة، المُقدّة، الصّراع، الأزمنة، الانقلاب، الدّعوة، التّعريف، الالتباس، العائق، الخاتمة، الآلة الإلهيّة، المُحاكاة وتصوير الواقع، مُشابهة الحقيقة، نموذج القوى الفاعلة، البُنيوية والمسرح، الامتولة، الغستوس، شكل مفتوح/ شكل مُغلّق.

الثّقافي:

الإدراك، التأويل، القراءة، الاستقبال، التأثير، التّواصل، الثّقند المسرحيّ، أُنق التّوقع، الجدار الرابع، المُتفرّج، الجمهور.

الأنواع والأشكال المسرحيّة وأشكال الفرّض:

الأنواع المسرحيّة، التراجيديا، الكوميديا، الباروك (مسرح-)، التراجيكوميديا، الدراما، الميلودراما الإسبانيّة، كوميديا الأفكار، كوميديا الأمزجة، الكوميديا البُطوليّة، الكوميديا البُورجوازيّة، كوميديا الحبكة، الكوميديا الدائمة، الكوميديا السوداء، كوميديا الصالون، كوميديا العادات، البولفار (مسرح-)، الفودفيل، الكوميديا ديلاوتره، الأركليناد، البورليتا،

الكتابة المسرحيّة (من النّص إلى الفرّض):

الكتابة، الروامز، الأعراف المسرحيّة، القواعد المسرحيّة، الوُحدات الثلاث، قاعدة حُسن اللّياقة، مُشابهة الحقيقة، فرّ الشّعمر، الخطاب المسرحيّ، عنوان المسرحيّة، الإرشادات الإخراجيّة، المونولوج، الجوار، المُزود، الحديث الجانبيّ، التوجّه للجمهور، الصمت، السيناريو، الكانفا، الإعداد، الارتجال، الدراماتورجيّة، الدراماتورج، الإخراج، المُخرج، إعداد المُمثل، التّشيط المسرحيّ، الإبداع الجماعيّ، نموذج الفرّض، المُخصوصيّة المسرحيّة، الرّباعيّة، الجوقة، الزمن في المسرح.

الفرّض المسرحيّ ومُكوّناته:

المكان المسرحيّ، العمارة المسرحيّة، القضاء المسرحيّ، الخشبة والصالّة، الديكور، السينوغرافيا، المنظور، المُلبة الإيطاليّة، الكواليس، الجدار الرابع، اللوحة الخلفيّة، الثّائرة، الماكياج، الفِناع، الرّئيّ المسرحيّ، الإضاءة، الفرّض في المسرح، الأكسسوار، المؤثّرات السمعيّة، الإيقاع، الروامز، المسرحيّة، الحركة، الإلقاء، المُمثل، المُلقّن، الكومبارس، أداء المُمثل، الارتجال، البريرتوار، الفرقة المسرحيّة، اللازي.

الفنون والمسرح:

الرسم والمسرح، العروض الأدائية، الرقص والمسرح، الموسيقى والمسرح، المسرح ووسائل الاتصال، الدراما الإذاعية، الدراما التلفزيونية، التلفزيون والمسرح، الدراما الموسيقية، الأوبرا، الأوبريت، الأوبرا بالاد، الأوبرا التهرجية، الأوبرا المضجكة، الكوريفايا، الباليه، الباليه الروسية، المسرح الموسيقي، المسرح الغنائي، التارثويلا.

مقارنة المسرح:

التواصل، الاستقبال، القراءة، النقد المسرحي، علم الجمال والمسرح، فن الشعر، التجريب والمسرح، الخصوصية المسرحية، السميولوجيا والمسرح، الأنثروبولوجيا والمسرح، سوسيولوجيا المسرح، البنيوية والمسرح، نموذج القوى الفاعلة، التنمية، الشكلانية والمسرح، شكل مفتوح/شكل مغلق، الأرسطالتي (المسرح-)، أبولوني/ديونيزي، المسرح الملحمي، التاريخية، الدراماتورية.

الأسلوب والقائع والتأثير:

الأسلبة، الشريطة، المسرحة، المأساوي، المضجك، الغروتسك، البورلسك، الرفيع، المحاكاة التهكيدية، القيث (مسرح-)، الباروك (مسرح-)، اللامسرح، أبولوني/ديونيزي، الأرسطالتي (المسرح-)، المسرح الملحمي، درامي/ملحمي، شكل مفتوح/شكل مغلق، مشابهة الحقيقة، المحاكاة وتصوير الواقع، الإيهام، الإنكار، التمثل، الخوف والشفقة، التطهير، التغريب، الثمتة، المسرح داخل المسرح، الأمثلة، التاريخية، أفق التوقع، التأثير، الاستقبال، الإمراك، البيكودراما.

التارثويلا، الفارز، الهواة (مسرح-)، الأطفال (مسرح-)، الجوزال (المسرح-)، الأسواق (مسرح-)، الشارع (مسرح-)، الشعبي (المسرح-)، مسرح المفهى، المسرح المدرسي، الجامعي (المسرح-)، التعليمي (المسرح-)، الخاص (المسرح-)، التجاري (المسرح-)، القومي (المسرح-)، القليلي (المسرح-)، القومي (المسرح-)، التحريضي (المسرح-)، السياسي (المسرح-)، الملحمي (المسرح-)، الوثائقي السجلتي (المسرح-)، الجريدة الحية (مسرح-)، مسرح العصابات، مسرح المضطهد، مسرح القصب، مسرح القوة، المسرح الفقير، المسرح المغوي، البيكودراما، المسرح التخيبي، مسرح العجزة، مسرح الجيب، مسرح الصمت، الشعري (المسرح-)، المسرح المقروء، المسرح الشامل، المسرح الغنائي، المسرح الحر، مسرح الحياة اليومية، المسرح الدائري، المسرح المفتوح، احتفالي/تلفسي (مسرح-)، التلمي (مسرح-)، الذيني (المسرح-)، الأسرار، الآلام، الأوتوماكرمنتال، الحماقات (عروض-)، الأخلاقيات، السمجيزات (عروض-)، الرعويات، الفولكلوري (المسرح-)، الإكسرافاغانزا، الأنتة (عرض-) الشرقي (المسرح-)، أوبرا بكين، التو (مسرح-)، الكابوكي، الكاتاكالتي، الكيوغن، البونراكو، الاسكتش، مسرحية الفصل الواحد، المونودراما، المونولوج الدرامي، الفواصل، عرض المنوعات، الميوزيك هول، الدراما الوثيقية، الدراما الإيمائية، العروض الأدائية، مسرح البيئة المحيطة، الهابنتغ، الإيماء.

المناهج الجمالية والمسرح:

الكلاسيكية والمسرح، الباروك (مسرح-)،
الرومانسية والمسرح، الواقعية والمسرح،
الطبيعية والمسرح، نزعة تمثيل الحقيقة، التعبيرية
والمسرح، التكميلية والمسرح، الرمزية
والمسرح، البنائية والمسرح، البيوميكانيك،
المستقبلية والمسرح، الشكلانية والمسرح،
الشرالية والمسرح، الدادائية والمسرح، العبث
(مسرح-).

المسرح والاختزال وأشكال الفرجة:

أشكال الفرجة، الأغون، الفواصل، اللب
والمسرح، الكرنفال، الطقوس، الاحتفال،
الوهرجان، المهرج، السيرك، الإيعاء، السامر/
السمر، خيال الظل، الدمى (مسرح-)،
الحماقات (عروض-).

فهرس ألفبائي

لِكَافَةِ الصُّطَلَحَاتِ وَالْمَفَاهِيمِ الْوَارِدَةِ فِي الْمُعْجَمِ . الْأَرْقَامُ تُشِيرُ إِلَى الصَّفَحَاتِ

١٥٢ ، ١٥٨ ، ١٦٩ ، ١٨٢ ، ١٩٤ ، ١٩٧ ، ٢٠٢ ،
٢٠٩ ، ٢١٢ ، ٢١٦ ، ٢٢٩ ، ٢٣٦ ، ٢٤١ ، ٢٤٢ ،
٢٥٠ ، ٢٦٣ ، ٢٦٨ ، ٢٧٠ ، ٢٧٢ ، ٢٧٥ ، ٢٧٧ ،
٢٨٥ ، ٢٨٦ ، ٢٩٢ ، ٢٩٤ ، ٢٩٩ ، ٣٣٣ ، ٣٣٦ ،
٣٤٠ ، ٣٥٦ ، ٣٦٢ ، ٣٦٤ ، ٣٦٦ ، ٣٧٤ ، ٣٨٩ ،
٣٩٣-٣٩٣ ، ٣٩٨ ، ٤٠٧ ، ٤٢١ ، ٤٢٩ ، ٤٣٢ ،
٤٣٥ ، ٤٥٢ ، ٤٥٥ ، ٤٥٦ ، ٤٦٣ ، ٤٧٩ ، ٤٨٤-٤٨٤ ،
٤٩١ ، ٤٩٩ ، ٥٠١ ، ٥٠٥ ، ٥٠٩ ، ٥١٣ ، ٥١٨ .
إدارة فنية ٧ ، ٤١٩ .
أدراك ١٩ ، ٢٧ ، ٣٣ ، ٨٦ ، ١٤٦ ، ١٥١ ، ٢٣٨ ،
٢٥٦ ، ٣٢١ ، ٣٤٠ .
أدوار الدراما ٢٤ .
أدوار منطقة ٧٩ .
أراغوتو ٣٦١ .
أرغواز ٣٧ ، ١٩١ ، ٢١٢ ، ٤٨٤ .
ارتجال ١ ، ١٦ ، ١٩ ، ٣١ ، ٣٥ ، ٤٣ ، ٤٨ ، ١٦٥ ،
٢١١ ، ٢٤٥ ، ٢٦٤ ، ٢٨٥ ، ٣٦٢ ، ٣٦٤ ، ٣٦٦ ،
٣٧٨ ، ٣٨٩ ، ٣٩١ ، ٣٩٩ ، ٤٢٠ ، ٤٤٢ ، ٤٤٧ ،
٤٥٠ ، ٤٥٢ .
أرسططاني (مسر-) ٢٢ ، ٥٣ ، ١١٩ ، ١٣٢ ،
١٣٧ ، ١٤١ ، ١٤٨ ، ١٥٨ ، ١٨٨ ، ٢٠٧ ، ٢٨٤ ،
٣٤٥ ، ٣٩٤ ، ٤٥٤ ، ٤٥٦ ، ٤٦٤ ، ٤٩٨ ، ٥٠٥ ،
٥١٨ .
أرشادات إخراجية ٧ ، ٢٢ ، ٤١ ، ٥٣ ، ١٤٢ ،
١٦٩ ، ١٧٥ ، ١٨٦ ، ٢٠١ ، ٢٤١ ، ٢٩١ ، ٣١٢ ،
٣٢٤ ، ٣٣٩ ، ٣٤٠ ، ٣٤٥ ، ٣٦٦ ، ٤١٩ ، ٤٧٤ ،
٥٠٩ .
أرشادات خشية ٢٤ .
أركيناد ٢٥ ، ٥٧ ، ٨٩ ، ٢٠٠ .
أزمة ٢٦ ، ١١١ ، ١٩٧ ، ٢٨٨ ، ٣١٣ ، ٤٧٢ ،

١

إبداع جماعي ١ ، ١٠ ، ٢١ ، ٤٥ ، ١٢٠ ، ٢٠٥ ،
٢٨٠ ، ٣٣٧ ، ٣٦٧ ، ٤١٩ ، ٤٢٦ ، ٤٥٠ ، ٤٥٢ ،
٤٥٥ ، ٤٨٢ ، ٥١٤ .
إيهام ٦٠ ، ١٦٦ ، ٣٨٥ .
أبولوني / ديونيزي ٢ ، ٧٤ .
أيلوغوس ٣٠ ، ١٥٢ .
اجتماع الفنون ٧٦ ، ٢٠٣ ، ٢٢٤ ، ٢٢٧ ، ٤٣٩ ،
٤٩١ .
احتفال ٣ ، ٤ ، ١٩ ، ٣١ ، ١٣٠ ، ١٦٠ ، ٢٣٩ ،
٢٥٦ ، ٢٧٣ ، ٢٩٦ ، ٣١٠ ، ٣٦٧ ، ٣٧٨ ، ٣٩٥ ،
٤٠٩ ، ٤٢٥ ، ٤٣٤ ، ٤٧٣ ، ٥١٣ .
احتفالي / طقسي (مسر-) ٤ ، ١٩ ، ٣٨ ، ٩٢ ،
١٠٢ ، ٢١٧ ، ٢٧٦ ، ٢٩٧ ، ٤٤٧ ، ٤٧٤ ، ٤٩٢ .
احتفالية ٦ ، ١٩ ، ٢٨٠ .
أحدثة ١٧٢ .
إخراج ٧ ، ١٣ ، ١٦ ، ٢٤ ، ٤٥ ، ٤٧ ، ٦١ ، ٧٦ ،
٩٩ ، ١٠٥ ، ١١٣ ، ١١٨ ، ١٢٧ ، ١٤١ ، ١٥٥ ،
١٦٢ ، ١٧٧ ، ١٨٥ ، ١٨٧ ، ٢٠١ ، ٢٠٦ ، ٢١٠ ،
٢١٦ ، ٢٢٧ ، ٢٢٩ ، ٢٣٢ ، ٢٤٣ ، ٢٦٤ ، ٢٦٧ ،
٢٧٥ ، ٢٧٧ ، ٢٧٩ ، ٢٨٦ ، ٢٩٢ ، ٢٩٤ ، ٣٠٠ ،
٣٢٨ ، ٣٤٠ ، ٣٦٧ ، ٣٧٢ ، ٤١٨ ، ٤٢٢ ، ٤٢٩ ،
٤٣١ ، ٤٣٨ ، ٤٤١ ، ٤٤٨ ، ٤٥٤ ، ٤٥٦ ، ٤٧٥ ،
٤٨١ ، ٤٩٣ ، ٥٠٣ ، ٥٠٨ ، ٥١٨ .
أخلاقيات ١٣ ، ٣١ ، ٦٤ ، ١٧٥ ، ١٩٥ ، ٢١٨ ،
٢٤٢ ، ٢٧٣ ، ٢٩٠ ، ٣٧٩ ، ٤٢٣ ، ٤٧١ .
أداء الممثل ٧ ، ١٤ ، ٢٠ ، ٢٣ ، ٣٤ ، ٤٠ ، ٤٣ ،
٤٧ ، ٥٤ ، ٦١ ، ٦٧ ، ٧٦ ، ٧٩ ، ٨٦ ، ٩١ ، ٩٣ ،
٩٨ ، ١٠٥ ، ١١٣ ، ١٢٠ ، ١٣٦ ، ١٤٠ ، ١٤٨ ،

- اضاعة مقدمة خشية ٣٩، ٣١٥.
- اطار خشية ٣١٥
- أطفال (مصرح-) ٢١، ٤١، ١٥٣، ١٧٧، ٢١٠، ٢١٣، ٤٠٩، ٤٤٨.
- اعداد ١١، ٤٣، ٤٤، ٢٠٤، ٢٠٥، ٢١٠، ٢٥١، ٣٣٥، ٣٦٧، ٤١٩، ٤٥٦، ٤٦٢، ٥٠٨، ٥١٩.
- اعداد ممثل ١٠، ٢١، ٤٢، ٤٧، ٦٢، ٦٧، ٨١، ٩٠، ٩٣، ١١٣، ١١٩، ١٧٠، ٢٧٧، ٢٩٢، ٣٦٢، ٤١٨، ٥١٢.
- اعراف (مصرحة) ٥، ٧، ١٤، ٢٤، ٣٣، ٥٠، ٥١، ٧١، ٧٦، ٧٩، ٩٣، ١١١، ١٢١، ١٤٢، ١٥٩، ١٦٨، ١٦٩، ١٧٦، ١٨٣، ١٨٧، ١٨٩، ١٩٤، ٢٠٦، ٢١٧، ٢٣١، ٢٤١، ٢٤٦، ٢٤٩، ٢٥٤، ٢٥٨، ٢٦٨، ٢٧٥، ٢٧٧، ٢٩٣، ٢٩٨، ٣٠٠، ٣٠٥، ٣١٤، ٣١٨، ٣٢٧، ٣٥٢، ٣٥٨، ٣٦٥، ٣٦٧، ٣٧٣، ٣٩٧، ٤٠٠، ٤٠٥، ٤١٤، ٤١٦، ٤١٨، ٤٢١، ٤٢٥، ٤٢٩، ٤٥٣، ٤٦٣، ٤٦٥، ٤٧٥، ٤٨١، ٤٨٤، ٤٩٧، ٥١٨، ٥٢٤.
- اغون/معالجة ٥٤، ٣٧٧، ٣٩٤، ٣٩٧.
- أفق التوقع ٥٦، ١٥٩، ٢٥٧، ٤٠٦.
- اقتباس ٤٤، ٤٦.
- أقنعة (عرض-) ٣٩، ٥٦، ٨٩، ١٦٠، ٢١٥، ٢٢٥، ٣٢٠، ٣٢٥، ٣٥٦، ٣٥٦.
- اكتشافاغانزا ٥٧، ٨٩، ١٠٩، ٣٨٧.
- اكسوار ١١، ٢٣، ٣٣، ٣٨، ٥٣، ٥٧، ٧٩، ١٨٩، ١٩٩، ٢١٤، ٢٤١، ٢٦٣، ٢٦٦، ٢٦٨، ٣٢٦، ٣٣٩، ٣٦٧، ٤٣٥، ٤٤٠، ٤٧٦، ٤٨٦.
- النباس ٥٨، ١١١، ٢٥٨، ٣٠٢.
- اله إلهية ٥٨، ٣٠٢، ٤٧١.
- القاء ١٠، ١٤، ٤٧، ٥٤، ٦٠، ٧٩، ٨٠، ٨٦، ١٢٤، ١٣٦، ١٤٠، ١٥٧، ١٧٧، ١٩٩، ٢٠٠، ٢٢٨، ٢٢٩، ٢٣٦، ٢٤١، ٢٧٧، ٢٩٥، ٣٧١، ٣٩٩، ٤٤٩، ٤٧٨، ٤٩٤.
- آلم ١٢٥، ٤٠٣.
- أستال ٦٥، ٣٢٥، ٣٤٧، ٤٥٤.
- أشولة ٣٠، ٣٤، ٦٢، ٨٥، ١٣٨، ٢١٧.
- انترلود ٣٤٧.
- انترمزو ٣٤٦.
- انترولوجيا (والمصرح) ٥، ٣٦، ٥٨، ٦٥، ٨٦، ١٠٥، ١٥٤، ٢٥٦، ٢٨٦، ٣٢١، ٣٣٨.
- أزمة أساسية ٢٦.
- استطبيقا مصرح ٢٧، ٣١٧، ٣٤٥، ٥٠٢.
- استعراض ٢٧، ٣٠٩، ٣٥٠.
- استعراض افتتاحي ٣٤٦.
- استقبال ١٩، ٢٧، ٥٦، ٦٦، ٧٠، ٩٣، ١١٥، ١١٧، ١٣١، ١٤٨، ١٥١، ١٦١، ١٩٨، ٢٥٥، ٢٥٧، ٣١٨، ٣٤٠، ٤٠٦، ٤١٦، ٤٢٦، ٤٧٤، ٥٠٣.
- استهلال ٢٩، ٨٥، ١٢٤، ١٥٢، ٢٤٧، ٣٤٦، ٣٧٧، ٤٧١، ٤٩٥.
- أسرار ٣٠، ٣٨، ٧٤، ٨٥، ١٩٥، ٢١٠، ٢١٥، ٢١٨، ٢٣٩، ٢٤٢، ٣٣٦، ٣٤٥، ٤٢٣، ٤٧١، ٤٧٧، ٤٩٥.
- اسقاط ٦٤، ٢٦٠، ٤١٢، ٤٣٨.
- اسكتش ٣١، ٣٠٦، ٣٠٨، ٣٤٧، ٣٧٧، ٤٥١.
- أسلية ٩، ١٦، ٣٢، ٣٣، ٤٣، ٨٠، ١١٤، ١٤٧، ١٩٠، ٢١٢، ٢٧٤، ٢٧٥، ٣٥٧، ٣٦٢، ٤١٢، ٤٤٤، ٤٤٣، ٤٥٥، ٥١٨، ٥٢٨.
- أسواق (مصرح-) ١٦، ٢٥، ٣٦، ٨٢، ٨٩، ١٥٩، ١٦١، ١٦٢، ١٨٣، ١٩١، ٢٦٨، ٣٤٦، ٣٤٨، ٣٧٣، ٣٧٥، ٣٨١، ٤٠٥، ٤٢٢، ٤٣٤، ٤٧٤، ٤٨٦، ٤٩٦، ٤٩٧، ٥٠٠.
- أشكال فرجة ٢٠، ٣٥، ٣٦، ٥٥، ٧٣، ١١٠، ١١٢، ١٢١، ١٦١، ١٧٤، ٢٤٥، ٢٤٦، ٢٤٨، ٢٦٦، ٢٧٥، ٢٩٦، ٢٩٧، ٣٠٦، ٣١٩، ٣٢٣، ٣٥٦، ٣٦٨، ٣٨٣، ٤٠٧، ٤٢٢، ٤٣٤، ٤٤٤، ٤٦٨، ٤٧٩، ٤٨٣، ٤٨٥، ٥٠٢، ٥١٥.
- أشكال مسرحية ٦، ٢٢، ٣٥، ٣٧، ٧٣، ١٠١، ١٠٦، ١١٠، ١٣٢، ١٥٩، ٢١١، ٢٤٧، ٢٥٨، ٢٧٢، ٢٧٦، ٢٧٩، ٢٨١، ٢٨٤، ٢٨٩، ٣٠١، ٣٠٤، ٣١٠، ٣١٧، ٣٢٧، ٣٣٥، ٣٥٦، ٣٧٦، ٣٩٩، ٤١٥، ٤٢٣، ٤٤٣، ٤٥٢، ٤٦٣، ٤٦٩، ٤٨١، ٥٠٢، ٥١٨، ٥٢٢، ٥٢٦.
- اضاعة ٧، ١٥، ٢٣، ٣٨، ٤٤، ٧٦، ٨٣، ٨٧، ٩٢، ١٢٠، ١٣٦، ١٤٣، ١٧٧، ١٩٢، ٢٠١، ٢١٧، ٢٢٤، ٢٢٦، ٢٢٩، ٢٣٩، ٢٤١، ٢٦٣، ٢٦٥، ٢٩٢، ٢٩٩، ٣٠٩، ٣٣٥، ٣٦٢، ٤٠٥، ٤٢٠، ٤٢٢، ٤٢٧، ٤٣٥، ٤٣٨، ٤٤٤، ٤٥٥، ٤٥٩، ٤٦١، ٤٧٤، ٤٨٩، ٤٩٣، ٥١١.

انترجيس ٣٤٧.

انقلاب ٥٩، ٦٨، ٦٩، ١٢٥، ١٣٦، ١٤٧، ١٧٨،
١٨٨، ٢٢٠، ٣١٣، ٣٤٢، ٣٨١، ٤٠٣، ٤٦٦،
٤٩٨، ٥٠٥.

انكار ٢٨، ٦٩، ٩٢، ٩٨، ١٠١، ١٣٣، ١٥١،
٤٠٧، ٤١٦، ٤٣٦.

أنواع مسرحية ٨، ٢٢، ٣٧، ٥٣، ٥٩، ٦٩، ٧٢،
٧٣، ٩٤، ٩٦، ١٠٢، ١٠٦، ١١٠، ١٢٣،
١٢٩، ١٣١، ١٦١، ١٦٦، ١٧٣، ١٧٨، ١٨٠،
١٨١، ١٩٥، ٢١٥، ٢٢٠، ٢٢٣، ٢٧٤،
٢٧٦، ٢٨١، ٢٨٤، ٢٩٠، ٢٩٧، ٣٠٧، ٣١٠،
٣١٧، ٣٥٨، ٣٧٦، ٣٨٣، ٤٠١، ٤٠٧، ٤١١،
٤٢٣، ٤٤٣، ٤٦٨، ٤٧٩، ٤٩٦، ٥٠٢، ٥١٩،
٥٢٣.

أوبرا ٥٣، ٥٧، ٧٥، ٧٨، ٨١، ٨٣، ٩٨، ٩٩،
١٠٨، ١١٠، ١٥٦، ١٥٩، ١٦٠، ١٦٥، ١٧٧،
١٨٤، ٢٠٣، ٢١٦، ٢٢٤، ٢٣٠، ٢٣٣، ٢٤٧،
٢٦٥، ٣١٤، ٣٢٠، ٣٤٦، ٣٥٣، ٣٧٤، ٤١١،
٤٤٣، ٤٦١، ٤٩١، ٤٩٦.

أوبرا بالاد ٧٧، ٧٨، ٨٣.
أوبرا باليه ٩٨.
أوبرا بكنين ٣٤، ٥٠، ٦٧، ٧٧، ٨٨، ١٦٣،
١٧٠، ١٨٩، ٢٢٧، ٢٧٦، ٣٠٧، ٤٠٥، ٤٤٣،
٤٨٤.

أوبرا تهرجية ٣٥، ٧٧، ٨١، ٨٢، ٤١١، ٤٤٣،
٤٩٦.

أوبرا جلية ٨١.
أوبرا مضحكة ٧٧، ٧٨، ٨٢، ٨٣، ١٠٩، ٣٤٨،
٤١١، ٤٩١، ٤٩٦.

اوريت ١٢، ٧٧، ٧٨، ٨٢، ٨٣، ١٠٩، ١٥٦،
٢٣٦، ٣٤٨، ٣٨٧، ٤٤٣، ٤٩١، ٤٩٦.
اوتوساكرمنتال ٣١، ٨٤، ١٦٢، ١٨٣، ٢١٥،
٢١٨، ٣٨٣، ٤٤٩.

إيقاع ٥٠، ٨٥، ٨٧، ١٤٢، ١٦٩، ١٧٦، ٢٣٨،
٢٩١، ٣٠٩، ٣٢٧، ٣٧٤، ٣٨٥، ٤٣٢، ٤٦١،
٤٩٢، ٥١٠.

ايكيكليما ٢١٥، ٤٧٥.
ايماء ١٥، ١٩، ٢٥، ٣٥، ٤٣، ٤٨، ٥٧، ٨١،
٨٧، ١١٣، ١٧٠، ١٧٧، ١٨٧، ٢٠٠، ٢٢٧،
٢٩١، ٣٠٦، ٣٦٤، ٣٧٨، ٣٩٠، ٣٩١.

٤٠٥، ٤٢٢، ٤٤٧.

إيهام ٩، ٢٢، ٣٠، ٣٩، ٤٠، ٤٨، ٥٢، ٦٢،
٧٠، ٧٦، ٩١، ٩٤، ٩٧، ٩٨، ١٠١، ١١٥،
١٣١، ١٣٧، ١٣٩، ١٤٠، ١٤٢، ١٤٧، ١٥٨،
١٦٥، ١٨٤، ١٩١، ١٩٨، ٢٠٢، ٢١٤، ٢٢٤،
٢٣٦، ٢٣٩، ٢٤٧، ٢٥٠، ٢٦٦، ٢٦٨، ٢٧٠،
٢٧٥، ٢٧٧، ٢٩٣، ٣٠٠، ٣١٤، ٣٢١، ٣٣٣،
٣٩٤، ٣٩٥، ٤٠٠، ٤٠٥، ٤٠٨، ٤١٤، ٤١٦،
٤٢٧، ٤٣٣، ٤٣٥، ٤٣٦، ٤٣٩، ٤٥٧، ٤٦٣،
٤٧٤، ٤٨٣، ٤٩٠، ٥١٦، ٥٢٤، ٥٢٦.

ب

بارودي ٩٦.

باروك (مسر-) ٣، ٦٩، ٧١، ٩٦، ١٢٦، ١٢٩،
١٣١، ١٣٧، ١٦٧، ١٧٩، ٢١٥، ٢٣٣، ٢٣٦،
٢٨٥، ٢٩٠، ٣٣٠، ٣٥٢، ٣٧٠، ٣٧٩، ٣٨٣،
٤١٨، ٤٣٦، ٤٦٣، ٤٦٧، ٤٧٢، ٤٩٥.

باسو ٣٣٤، ٣٤٧.

باليه ٣٥، ٤٤، ٥٧، ٨٢، ٩٨، ٩٩، ١٧٠، ٢٠٠،
٢١٦، ٢٢٥، ٢٢٧، ٢٦٥، ٣٧٤، ٤٠٧، ٤٢٢،
٤٤٩، ٤٤٠.

باليه ايمائية ٩٨.

باليه بانتوميم ٨٩، ٢٠٠.

باليه حدث ٩٨.

باليه حديثة ٩٩.

باليه روسية ٩٩، ٢١٦، ٢٢٤، ٣٧٤، ٤٠٠، ٤٢٢،
٤٩٩.

باليه سويدية ٩٩.

براغماتية ١٧٧، ٢٥٥، ٢٥٦.

برولوجوس ١٥٢.

بروفة جنرال ٥٠٣.

بساط (عرض) ٦، ٣٧.

بسيكودراما ٢١، ٩٣، ١٠٠، ١٠١، ١٣٣، ٢١٤،
٢٩٧، ٤٤٢، ٤٥١.

بطل ٦٨، ٧١، ٩٧، ١٠٢، ١٠٣، ١١٦، ١٢٤،
١٢٨، ١٣٠، ١٣٥، ١٣٦، ١٤٧، ١٦٤، ١٨٠،
١٨٨، ٢٢١، ٢٤٢، ٢٧٢، ٢٨٤، ٢٨٩، ٣٠٢،
٣١٣، ٣٢٤، ٣٥٣، ٣٦٢، ٣٦٥، ٣٩٤، ٤٠١،
٤٠٨، ٤٧٠، ٤٨٥، ٤٩٤، ٤٩٨، ٥٢٦.

٢٥٨، ٢٦٥، ٢٦٨، ٢٧٩، ٣٧٣، ٤٤٢، ٤٥٢،
٤٥٣، ٤٥٦، ٤٧٤، ٥١٥.
تفريغ ٤٩، ٧، ٤٥٣، ٤٨١.
تراجيديا ٣، ٥، ٢٩، ٣٨، ٣٩، ٥٥، ٥٨، ٥٩،
٦١، ٦٨، ٧١، ٧٢، ٧٥، ١٠٣، ١٠٧، ١٠٨،
١١٠، ١٢٢، ١٢٨، ١٣٠، ١٣٧، ١٣٨، ١٤٢،
١٤٧، ١٦٠، ١٦٣، ١٦٨، ١٧٨، ١٨٠، ١٨٨،
١٩٥، ٢٠٨، ٢١٤، ٢٢٠، ٢٢٦، ٢٢٧، ٢٣٢،
٢٤٢، ٢٧١، ٢٨١، ٢٨٤، ٢٩٠، ٢٩٧، ٣٠٢،
٣١٢، ٣٢٤، ٣٣٥، ٣٤١، ٣٤٣، ٣٦٦،
٣٧١، ٣٨٣، ٣٨٤، ٤٠١، ٤٠٧، ٤١١، ٤١٤،
٤٢٢، ٤٣٣، ٤٤٩، ٤٦٧، ٤٧٠، ٤٧١، ٤٩٦،
٥٠٩، ٥٢٣.

تراجيديا انتقام ١٢٨، ٤٣٧.
تراجيديا انسانية ١٢٥، ٣٤٢، ٣٧١.
تراجيديا بطولية ١٢٨.
تراجيديا خليط ١٢٨.
تراجيديا قديمة ٢٠٣.
تراجيكوميديا ٧٢، ٩٦، ١٢٨، ١٥٦، ١٧٨، ١٩٥،
٣٨٤، ٣٨٠.
تراجيكوميديا رعبية ١٢٩، ٢٢٥.
ترميز ٢٣١، ٢٥٤، ٤٠٩.
تأسيس ٢٦١، ٤٦١.
تشخيص ١٤، ١٨.

تشويق ٥٦، ٥٩، ٦٩، ١١١، ١٦٦، ١٩٦، ١٩٨،
٢٠١، ٢٢٠، ٢٣٩، ٤٠٦، ٤٦٨.
تصنيفات جمالية ٧٣، ٢٢٦، ٣٠٤، ٣١٦، ٣٢٩،
٤٠١، ٤٠٦، ٤٦٨.
تطهير ٢٢، ٢٧، ٧٠، ٧٣، ٩٢، ١٠١، ١٠٢،
١٢٤، ١٣٠، ١٣٢، ١٣٨، ١٤٧، ١٨٨، ١٩٧،
٢٠٢، ٢٩٧، ٣١٦، ٣٤٤، ٣٧٦، ٣٩٨، ٤٠٣،
٤٠٦، ٤١٤، ٤٣٢، ٤٤٦، ٤٥١، ٤٧٠، ٤٩٨،
٥٠٢.

تعبير درامي ٣٩٩، ٤٥٠.
تعبيرية (والمرسح) ٩، ١٣٤، ٢٠٨، ٢٣٥، ٢٤٣،
٢٧٠، ٢٩٤، ٥٢١.
تعاطف ١٧، ١٢٤، ١٤٧، ١٨٨، ٤٠٣.
تعرف ٥٩، ٦٨، ١١١، ١١٥، ١٢٥، ١٣٦، ٤٦٦.
تعليمي (مرسح) ٣٨، ٨٤، ١٣٧، ٢١٨، ٢٥٠،
٣٢٣.

بطل مضاد ١٠٤، ٣٦٢.
بطولي مضحك ١٠٨.
بنائية والمرسح ١٠٤، ١١٣، ٢١٦، ٢٤٣، ٢٦٦،
٣٤٠، ٤٢٢.
بنية سطحية ١٠٦، ١٦٧، ٢٧٢، ٢٨٨، ٣٤٢،
٣٥٤، ٣٥٨، ٣٧١، ٥٢٥.
بنية عميقة ١٠٦، ١٦٧، ٢٧٢، ٢٨٨، ٣٤٢، ٣٥٤،
٣٥٨، ٣٧١، ٤٧٦، ٥٢٥.
بنوية ٢٧، ٧٤، ١٠٥، ١٠٩، ١٥٥، ١٧٤، ١٧٩،
٢٧١، ٢٨٦، ٣٠٣، ٣٣٨، ٣٤٤، ٥٠٦.
بورلنسك ٥٧، ٩٠، ١٠٧، ١٠٩، ٢٩٧، ٣٠٧،
٣٢٩، ٣٣٥، ٣٤٧، ٣٧٦، ٣٨٤، ٣٩١، ٤١٠،
٤٧٠.
بورلنس ١٠٨، ١٠٩.
بولفار (مرسح-) ٣٥، ٤٧، ٦٠، ١١٠، ١١٨،
١٣١، ١٣٧، ١٣٨، ١٤٦، ١٥٩، ١٦٦، ١٦٨،
١٧٣، ١٩٦، ٢٥٨، ٢٩٥، ٣٠١، ٣٣٥، ٣٤٩،
٣٧٢، ٣٧٣، ٣٨٥، ٤٠٩، ٤٩٧، ٥١٥، ٥١٨.
بونراكو ١١٢، ٢٢٧، ٢٧٦، ٣٦١.
بونوية أو علم التجار ٣٢١، ٣٤٠.
بيوميكانيك ١١٣، ١٧٠، ٢١٦، ٣٣٢، ٤٢٢.

ت

تأثير ٢٧، ٧٠، ٧٣، ١١٥، ١٣٠، ١٣٩، ١٨٨،
٢٠٧، ٢٠٩، ٢٦٥، ٢٩٦، ٣١٨، ٣٧٧، ٣٩٤،
٤٠٣، ٤٢٦، ٤٥٦، ٤٦٣، ٤٦٨، ٤٧٠،
٤٨٢، ٤٩٦، ٤٩٧، ٥٠٢، ٥١٦، ٥٢٢.
تأثير غرابية ١١٥.
تأثير واقعي ١١٥، ٥١٦.
تأريضية ١١٦، ٤١٧، ٤٥٧.
تأويل ١١٦، ١٧٣، ٢٨٥، ٣١٨، ٣٥٤، ٥٠٣.
تجاري (مرسح) ١١٠، ١١٨، ١٥٩، ١٨١، ٣٠١،
٣٨٨، ٣٣٥.
تجريب (والمرسح) ٢، ٧، ٩، ٤٨، ٦٨، ١٠٥،
١١٨، ١٥٠، ١٩٣، ٢١٦، ٢٥٣، ٢٨٠، ٣٢٣،
٤٢٩، ٤٣٧، ٤٤٢، ٤٤٨، ٤٥٢، ٥١٤، ٥٢٠.
تحقيقي (مرسح) ٦، ٢٠، ٣٧، ٣٨، ١٢١، ١٣٨،
١٤٩، ١٥٠، ١٥٣، ١٥٨، ٢١٣، ٢١٦، ٢٣٩.

تغريب ١٧، ٢٥، ٢٧، ٣٠، ٣٤، ٧١، ٩٤،
١١٤، ١١٥، ١٣٩، ١٥٢، ١٦٥، ٢٠٧، ٢٣٩،
٢٥٠، ٢٧٧، ٢٧٨، ٣٢٣، ٣١٨، ٣٥٧، ٣٦٣،
٣٦٤، ٣٧٥، ٣٧٦، ٤٣٢، ٤٣٧، ٤٤٢، ٤٥٧،
٤٧٠، ٤٩٢، ٥١١.

تنطع ٢٦، ٣٢، ٣٩، ٥٢، ٨٧، ١٠٧، ١٤١،
١٦٤، ١٨٢، ١٩٨، ٢٠١، ٢٢٤، ٢٣٩، ٢٤٧،
٢٥٩، ٣٤٥، ٣٦٧، ٣٧١، ٣٨٣، ٤٣٢، ٤٥٨،
٤٩٠، ٥٢٥.

تكوين العمل ١٠٥.

تكمية (والمرح) ١٤٥، ٢٤٣، ٣٤٠.

تلفزيون (والمرح) ١٤٥.

تمثل ١٥، ١٧، ٢٢، ٢٨، ٥٢، ٦٢، ٧٠، ٧٧،
٩٢، ٩٨، ١٠١، ١٠٢، ١١٥، ١٣٠، ١٣٣،
١٤٠، ١٤٧، ١٨٨، ٢٠٢، ٢١٠، ٢٩٥، ٣١٨،
٣٥٧، ٣٦٤، ٣٩٤، ٤٠٨، ٤١٤، ٤٣٢، ٤٥٧،
٤٧٠.

تمسرح ٢٤٥، ٤٦٢.

تنشيط مسرحي ١٢٢، ١٤٩، ٤٤٨-٤٤٩.

تقديم ١٨، ٤٨، ٦٠، ٣٧١، ٤٤٩.

تقديم جماعي ٦٠.

تواصل ١٤، ٢٣، ٥٢، ١٠٢، ١٢٠، ١٥٠، ١٥٣،
١٥٩، ١٦٩، ١٧٥، ١٨٦، ١٩٣، ١٩٨، ٢٠٢،
٢٣١، ٢٥١، ٢٥٥، ٢٩٩، ٣٤٠، ٣٦٤، ٤٤٧،
٤٦٤، ٥٠٢.

توجه للجمهور ٢٩، ١٥٢، ١٥٨، ١٦٨، ١٧٦،
١٨٧، ٢٥٠، ٢٥٨، ٤٥٦، ٤٦٣.
تيمة ٢٠، ١٠٦، ١٥٣، ٣٠٤، ٣٣٣، ٣٥٠.

ث

ثارتويلا ١٥٦، ٣٠٧، ٣٨٧، ٤٤٣.

ثارتويلا مصقفة ٣٤٧.

ثلاثية ٥، ١٥٦، ٤٥٣.

ج

جامعي (مسر-ج) ١٥٧، ٤٠٩، ٤٤٩.

جدار رابع ١٧، ٥٣، ١٥٢، ١٨٣، ٢٤٨، ٢٨٥.

٣١٥، ٤٥٩، ٤٧٥.

جريدة حية (مسر-ج) ١٢١، ١٥٨، ٢٠٣، ٣٥٩،
٤٤٢، ٥٢٠.

جمهور ١٧، ٢٧، ٣٢، ٤٥، ٥٥، ٥٦، ٦٦، ٧٤،
٧٧، ١٠٢، ١٠٧، ١١٤، ١١٩، ١٢٢، ١٢٩،
١٣٨، ١٤٨، ١٤٩، ١٥٠، ١٥٢، ١٥٩، ١٦٦،
١٨١، ١٨٤، ١٩٩، ٢٠٤، ٢٠٦، ٢١١، ٢٢٢،
٢٣٦، ٢٥٦، ٢٥٧، ٢٦٣، ٢٦٤، ٢٦٨، ٢٧٦،
٢٨٥، ٢٩٩، ٣٠٩، ٣١٤، ٣١٨، ٣٢٠، ٣٢٣، ٣٢٤،
٣٢٧، ٣٣٥، ٣٤٦، ٣٥٣، ٣٥٦، ٣٦٢، ٣٦٤،
٣٦٦، ٣٧٧، ٣٩٨، ٤٠٦، ٤٠٩، ٤١٣،
٤٢١، ٤٢٨، ٤٢٩، ٤٣٤، ٤٣٥، ٤٣٩،
٤٤٢، ٤٤٤، ٤٥٠، ٤٥٤، ٤٥٥، ٤٦٠، ٤٦٣،
٤٧٣، ٤٧٥، ٤٧٧، ٤٧٨، ٤٩٦، ٤٩٩، ٥١٣،
٥١٨.

جميل ٢٢٦، ٣١٦، ٣٢٩، ٣٧٠، ٤٠٦.

جهة باحة ٣٧٣.

جهة حليقة ٣٧٣.

جوال (مسر-ج) ١١٢، ١٤٩، ١٦١، ١٦٣، ٢٥٩،
٢٦٨، ٢٧٩، ٣٨٠.

جوقة ٤، ١٣، ٢٩، ٥٥، ٦٠، ٧٥، ٨٨، ١٢٤،
١٤١، ١٤٢، ١٥٦، ١٦٣، ١٧٦، ٢٢٧، ٢٤٢،
٢٧٠، ٢٧٢، ٣١٩، ٣٤٣، ٣٥٦، ٣٧٧، ٣٧٨،
٤٥١، ٤٦٣، ٤٧١، ٤٩١، ٤٩٣، ٤٩٦، ٥١٠،
٥٢٤.

ح

حامل كتاب ٤٧٧.

حبيكة ٢٦، ٣٢، ٣٣، ٥٨، ٥٩، ٦٨، ٩٨، ١١١،
١١٨، ١٢٤، ١٣٧، ١٤٢، ١٤٦، ١٥٦، ١٦٦،
١٧٢، ١٧٨، ٢٠٠، ٢٢٠، ٢٢٩، ٢٤٩، ٢٧٣،
٢٨٤، ٢٨٩، ٢٩٠، ٣٠٢، ٣٠٥، ٣١٢، ٣٣٤،
٣٤١، ٣٤٧، ٣٦١، ٣٨٧، ٣٨٣، ٣٨٥، ٣٨٧،
٣٨٩، ٣٩١، ٤١٦، ٤٢٨، ٤٥٧، ٤٩٨، ٥١٠،
٥٢٦.

حبيكة تقليدية ١٣٥.

حبيكة متوتبة ٦٩، ١٦٦.

حدث (عرض) ٣١٠، ٤٢٢، ٤٤٢، ٥١٣،
حدث مفاجئ ٦٩، ٣١٠، ٣١٣، ٤٢٢، ٤٤٢.

خ

٥١٣

- حديث جاني ٣٤، ٥٣، ١٦٨، ١٧٦، ١٨٧.
- حركة ٧، ١٤، ١٦، ٢٣، ٣٤، ٣٥، ٤٠، ٤٧، ٦٥، ٨١، ٨٦، ٨٧، ٩٨، ١٠٠، ١٠٥، ١١٤، ١٢٠، ١٤٠، ١٦٨، ١٧٧، ١٧٧، ١٩٢، ١٩٩، ٢١٧، ٢٢٤، ٢٢٧، ٢٣٨، ٢٤١، ٢٦٠، ٢٧٧، ٢٩١، ٣٠٩، ٣١٠، ٣٣٢، ٣٣٩، ٣٥٧، ٣٦٤، ٣٧٣، ٣٧٩، ٣٩٢، ٣٩٣، ٣٩٥، ٤٢١، ٤٣٥، ٤٣٨، ٤٤٥، ٤٤٨، ٤٥٨، ٤٦٤، ٤٦٩، ٤٧٤، ٤٧٨، ٤٨٥، ٥١١.
- حركة تروجه جليد ٢٧٨، ٣٦٣.
- حركة مسارح صغيرة (يابان) ٣٠١.
- حضور ممثل ١٥، ٦٥، ٤٤٥.
- حقيقي ٣١٦.
- حقيقة مطلقة ٣٧٠.
- حكايًا جنيات ٢٦، ٤٤، ٨٢، ٨٩، ٩٨.
- حكايًا ١١، ١٧، ٢٦، ٢٩، ٣٣، ٨٦، ٩٢، ١٠٦، ١٢٤، ١٤٠، ١٤٢، ١٤٨، ١٦٦، ١٧١، ١٧٢، ١٧٨، ٢٣٨، ٢٤٩، ٢٥٣، ٢٨٤، ٣٠٥، ٣١٠، ٣٣٩، ٣٤١، ٣٥٤، ٣٦٤، ٣٦٦، ٣٧٥، ٣٨٧، ٣٩٩، ٤٠٧، ٤١٧، ٤٤١، ٤٥٧، ٤٦٦، ٤٧٢، ٥٠٤، ٥١٦.
- حكواتي ١٨، ٢٠، ٣٧، ١٤١، ١٥٣، ١٧٤، ٢٥١، ٢٨٠، ٤٣٨، ٤٥٦، ٤٦١، ٤٧٨.
- حلقة ٦، ٣٧، ٢٨١، ٤٣٤.
- حماقات (عروض-) ١٧٤، ٣٦٨، ٣٧٩، ٣٩١، ٤٨٥.
- حوار ٢٣، ٤٥، ٥٦، ٧٦، ٧٨، ٨٣، ٨٧، ١١١، ١٥١، ١٥٢، ١٥٦، ١٥٧، ١٦٣، ١٦٨، ١٧٥، ١٨٦، ١٩٨، ٢٠٠، ٢٠١، ٢١٠، ٢١٨، ٢٤١، ٢٤٩، ٢٦٥، ٢٧٠، ٢٧١، ٢٩٢، ٢٩٥، ٣٠٥، ٣١٢، ٣٣٩، ٣٤٧، ٣٤٩، ٣٦٥، ٣٦٦، ٣٧٧، ٣٨٧، ٣٩١، ٣٩٣، ٤١٣، ٤٢١، ٤٢٨، ٤٤٠، ٤٥٥، ٤٥٨، ٤٦٣، ٤٧١، ٤٧٤، ٤٨٤، ٤٩٣، ٤٩٤، ٤٩٦، ٥١٩.
- حزّ لعب ١٤، ٣٦، ٤٠، ١٦٠، ١٨٢، ٢١١، ٢٣٨، ٢٦٨، ٢٩٨، ٣٤٠، ٣٦٥، ٤٢٧، ٤٣٣، ٤٣٥، ٤٧٣.
- خاتمة ٢٦، ٣٠، ٥٨، ٦٨، ٨٧، ١٠٧، ١٢٤، ١٢٩، ١٣٦، ١٣٩، ١٤٢، ١٧٠، ١٧٨، ٢٢٠، ٢٤٩، ٢٨٤، ٢٩١، ٣٠٢، ٣١٨، ٣٥٨، ٣٧١، ٣٧٦، ٣٨٤، ٣٨٥، ٣٨٩، ٤٥٨، ٤٦٧، ٤٧٠، ٤٧١، ٤٩٧، ٥٠٠، ٥٠٥، ٥٢٥.
- خادم/خادمة ١٨٠، ١٧٣، ٢٧٣، ٣٨٤، ٣٨٥، ٣٨٩، ٤٦٤، ١٦٤، ٣٧٨.
- خائفة ٦١، ١٣٨، ١٥٢، ١٦٤، ٣٧٨.
- خداع بصر ٨-٩، ٣٩، ٥٨-٥٧، ٩٢، ٢١٥، ٢٢٤، ٢٤٦، ٤٠٠، ٤٨٢.
- خاص (مسرّح-) ١٨٠.
- خروج جوقه ١٢٤، ١٦٤.
- خشبة/صاله ٤٠، ٥٤، ٥٨، ٩٢، ١٠٥، ١١٤، ١٢٠، ١٣٦، ١٥٢، ١٥٨، ١٥٩، ١٦٢، ١٨٠، ١٨٢، ٢١٥، ٢٢٩، ٢٤٦، ٢٦٦، ٢٦٨، ٢٧٩، ٢٩٥، ٣١٨، ٣١٤، ٣٢٠، ٣٢٨، ٣٦٢، ٣٦٧، ٣٧١، ٣٧٣، ٣٩٢، ٣٩٥، ٣٩٩، ٤٣٣، ٤٣٥، ٤٤٧، ٤٥٥، ٤٥٩، ٤٧٤، ٤٧٧، ٤٨٣، ٤٨٩، ٤٩١، ٥١١.
- خشبة البرازيلية ١٨٣، ٢٤٧، ٣٢٠، ٣٧٢.
- خشبة ايطالية ٣١٤.
- خشبة ايهامية ١٨٣، ٢١٦، ٣١٤.
- خصوصية مسرحية ١٨٥، ٣٥٤، ٤٢٥، ٤٦٢، ٥٠٣.
- خطاب مسرحي ٢٢، ٣٤، ٥٥، ٦٠، ٧٤، ٨٧، ١١٧، ١٣٦، ١٤٠، ١٥١، ١٥٢، ١٦٥، ١٦٨، ١٦٩، ١٧٥، ١٨٥، ١٨٦، ٢٤٨، ٢٥٦، ٢٨٥، ٢٩٠، ٣٤٤، ٣٦٤، ٣٨١، ٣٩٠، ٤٥٨، ٤٦٢، ٤٩٤، ٤٦٣.
- خطف خلفاً ٢٠١.
- خوف وشفقة ٧٣، ١٠٢، ١٢٤، ١٣٠، ١٤٧، ١٨٨، ١٩٥، ٢٠٢، ٢٥٣، ٣٧٦، ٣٨٤، ٤٠٣، ٤٠٦، ٤١٤، ٤٦٦، ٤٧٠.
- خيال ظل ٣٧، ١٨٩، ٢١١، ٢١٩، ٣٤٨، ٤٥٦.

د

داعية (والمرح) ٩٦، ١٩٣، ٢٣٠، ٢٥٢، ٣٠٤.

دراما تورية ١٠، ٢٢، ٧٣، ٨٦، ١٠٧، ١٤٣،
٢٠٤، ٢٠٥، ٢٢٥، ٢٤٠، ٢٤٢، ٢٨٩، ٣٥٤،
٣٧١، ٥٠٣، ٥٠٥.

درامي ١٩٥، ٢٠٨، ٢٥٥، ٤٠٢، ٤٣٢، ٤٦٨،
٤٧٢.

درامي/ملحمي ٣٧، ١٩٥، ٢٠٧، ٢٠٨، ٣١٣،
٣١٦، ٣٢٧، ٣٦٨، ٤٠٢، ٤١٤، ٤٦٨، ٥٠٤،
٥٠٨.

دمي (عروض-) ١٩، ٣٥، ٤١، ٤٨، ٧٩، ١١٢،
١٧٧، ١٨٩، ٢١٠، ٢١٩، ٢٣٠، ٣٤٨، ٣٦١،
٤٨١، ٤٥٠.

دمية خارقة ١٦، ٤٨، ١١٣، ١٢٠، ٢١٢، ٢٣٠،
دور ٢٠، ٢٤، ٧٩، ١٠١، ١٨٠، ٢١٣، ٢٢٣،
٢٦٩، ٢٧٢، ٢٧٣، ٢٧٤، ٣٥٥، ٣٦٢، ٣٨٩،
٣٩٨، ٤٠٤، ٤٣٦، ٤٧٨، ٥١٠.

ديداكاليا ٢٣

ديكور ٧، ١١، ١٥، ٢٣، ٣٤، ٣٩، ٤٣، ٥٣،
٥٧، ٥٨، ٧٦، ٧٩، ٨٣، ٩٢، ٩٨، ٩٩،
١٠٤، ١٠٥، ١٠٦، ١١١، ١١٤، ١٣٦، ١٤٠،
١٤٥، ١٥٨، ١٦٢، ١٨١، ١٩٩، ٢٠١، ٢١٤،
٢١٨، ٢٢٣، ٢٢٩، ٢٤١، ٢٤٦، ٢٦٥، ٢٦٨،
٢٧٠، ٢٧٥، ٢٧٧، ٢٩٢، ٢٩٤، ٣٠٩، ٣١٥،
٣١٦، ٣١٩، ٣٢٦، ٣٢٩، ٣٣٩، ٣٤٥، ٣٦٢، ٣٧٢،
٣٧٥، ٣٩٩، ٤٠٧، ٤١٨، ٤٢٢، ٤٢٨، ٤٣٥،
٤٣٨، ٤٤١، ٤٤٤، ٤٤٩، ٤٥٤، ٤٥٦، ٤٦٣،
٤٧٤، ٤٨١، ٤٨٢، ٤٨٩، ٥٠٠، ٥١١، ٥١٨.

ديكور جوال ١٦٢، ٢١٥.

ديكور سمعي ٤٦١، ٤٩٠، ٤٩٢.

ديكور متزامن ٣١، ٥٣، ٢١٥، ٢٤٧، ٢٧٤،
٤٨٣.

دني (مسرح-) ٣١، ٣٨، ٧٣، ٨٤، ١٣٨، ١٤٢،
١٥٢، ١٦٠، ١٦٤، ١٧١، ٢٢٥، ٣٢٠، ٣٦٤،
٣٧٨، ٤٣٤، ٤٤٨، ٤٧١، ٤٨٠.

ذ

ذائقة ٣١٦، ٥٠٢.

ذاكرة انفعالية ٤٩، ٩٣.

ذروة ٢٦، ٦٨، ٨٦، ١٤٢، ١٦٦، ١٧٨، ٢١٧،

٣١٠، ٣٩٤، ٤١١.

دالّ ٢٥٣، ٣٥٤.

دخول (جوقة) ١٢٤، ١٦٤، ٣٧٧.

دراسات مسرحية ٥٠١.

دراما ٢٤، ٥٩، ٦٩، ٧٢، ١٠٢، ١٠٧، ١١٠،
١١١، ١٢٨، ١٢٩، ١٦٠، ١٨٨، ١٩٤، ٢٠٠،
٢٠٣، ٢٠٧، ٢٣٤، ٢٧٠، ٢٩٠، ٣٠٢،
٣٨١، ٣٨٦، ٤١١، ٤٢٤، ٤٦٥، ٤٧٠، ٤٩٧،
٥١٩.

دراما اثنية ٥، ١٢٣، ٢١٧.

دراما اذاعية ٩٣، ١٦٩، ١٩٨، ١٩٩، ٢٠٣،
٢٦٩، ٢٧٤، ٣٣٢، ٤٢٤، ٤٨٩، ٥٢٨.

دراما الزابشية ١٠٣، ١٢٥، ١٢٦، ١٩٤، ١٩٧،
٢١٥، ٣٠٢، ٣٤٥.

دراما لانا ٤٩٥، ٥٢١.

دراما ايمائية ٨٩، ٢٠٠.

دراما بورجوازية ١٠٤، ١٩٥، ٢٣٤، ٣٨٥، ٤٣٠،
٤٣١، ٤٩٧.

دراما تاريخية ٧٩، ١٠٤، ١٩٦، ٢٢٦.

دراما تلفزيونية ١١٢، ١١٥، ٢٠٠، ٢٠٣، ٢٢٩،
٢٦٩، ٢٨١، ٢٩٥، ٣٥٣، ٤٢٤، ٤٨٩، ٥٢٨.

دراما توثيقية ٢٠٣، ٥٢٠.

دراما توراتية ١٩٥، ٢١٨.

دراما حوض الفسيل ٢٩٥.

دراما رمزية ١٩٧.

دراما رومانسية ١٩٦، ٢٢٦، ٤٩٧.

دراما صائيرية ١٢٤، ١٦٣، ١٩٥، ٢١٥، ٢٢٢،
٣٥٦، ٤٢٣.

دراما سر مقدس ٨٤.

دراما شعرية ٢٣٥.

دراما صحت ٤٤١.

دراما طبيعية ١٩٤، ١٩٧، ٤٣١.

دراما غنائية ١٩٧، ٢٠٣.

دراما فلسفية ١٩٧.

دراما قفاس ١٩٥، ٢١٨.

دراما لا بورجوازية ١٩٦.

دراما منزلية ٤٣٠، ٤٣١.

دراما موسيقية ٢٠٣، ٢٢٤.

دراما توريج ١، ١١، ٤٥، ١٤٩، ١٥١، ١٧٣،
٢٠٤، ٢٠٥، ٢٠٦، ٢٢٣، ٤٢٠، ٤٥٧.

زجل ٣٧ ، ٥٥ ، ٨٤ .
 زار ٥ ، ٣٧ ، ١٠١ ، ١٣٢ ، ٢٩٧ .
 زلة أو خلل ١٠٣ ، ١٢٤ ، ١٨٨ ، ٤٠٣ .
 زمن (في المسرح) ٥ ، ٨٦ ، ١٤٢ ، ١٧٩ ، ٢٣٨ ، ٢٨٤ ، ٣٨٥ ، ٣٠٥ ، ٣١٠ ، ٣٢٧ ، ٣٣٨ ، ٣٤٢ ، ٤٤٧ ، ٤٧٣ ، ٤٩٢ ، ٥٢٦ .
 زمن احتفال ٢٣٩ .
 زمن حدث ٢٣٨ ، ٢٤٩ .
 زمن حكاية ٢٤٠ .
 زمن عرض ٢٣٨ .
 زمن فعل درامي ٢٤٠ .
 زمن قراءة ٢٣٨ .
 زمن متفرج ٢٣٩ .
 زي مسرحي ١٤ ، ٣٤ ، ٥٣ ، ٥٨ ، ٧٦ ، ٨٠ ، ٩٨ ، ١١١ ، ١٤٥ ، ١٩٠ ، ١٩٩ ، ٢١٧ ، ٢٢٤ ، ٢٤١ ، ٢٦٦ ، ٢٧٠ ، ٢٧٧ ، ٣٠٩ ، ٣٢٦ ، ٣٦٢ ، ٣٧٥ ، ٤٤٤ ، ٤٨١ .

س

ساروخاكو ٣٦١ ، ٣٩١ ، ٥٠٩ .
 سانفاكو ٣٩١ ، ٥٠٩ .
 سامر/سمر ٣٧ ، ١٤١ ، ٢٤٥ ، ٢٥١ ، ٢٧٤ ، ٢٨٠ ، ٣٤٨ ، ٤١٠ ، ٤٣٤ ، ٤٣٨ .
 سائيت ٣١ ، ٣٤٧ .
 ستارة ٣٠ ، ٤٠ ، ٥٢ ، ٥٤ ، ٧٦ ، ٧٩ ، ١١٣ ، ١٤٣ ، ١٥٨ ، ١٦٢ ، ١٨٤ ، ١٨٩ ، ٢٣٩ ، ٢٤٦ ، ٢٦٣ ، ٣١٥ ، ٣٤٥ ، ٣٧٣ ، ٣٩٩ ، ٤٢٧ ، ٤٥٩ ، ٤٩٠ .
 ستارة حديدية ٢٤٦ ، ٣١٥ .
 ستارة خلفية خشية ٢٤٦ .
 ستارة مقلعة خشية ٢٤٦ ، ٣١٥ .
 ستوديو ١١٩ ، ٢٤٨ .
 سرد ٦٨ ، ٧٩ ، ٨٧ ، ١١٢ ، ١٢٤ ، ١٤١ ، ١٦١ ، ١٧١ ، ١٩٤ ، ٢٠٨ ، ٢١١ ، ٢٣٩ ، ٢٤٨ ، ٢٥٥ ، ٢٧٢ ، ٢٧٦ ، ٢٨٤ ، ٢٨٩ ، ٣٠٢ ، ٣٤٢ ، ٣٦٣ ، ٣٦٥ ، ٤١٣ ، ٤٣٦ ، ٤٥٨ .

رامزة ١٥٠ ، ٢٣١ .
 راوي ٣٥ ، ١٤١ ، ١٦٥ ، ٢٤٨ ، ٢٥١ ، ٢٨٠ ، ٤٣٤ .
 رباعية ٥ ، ٢٢٢ ، ٢٣٩ ، ٣٧٧ .
 ريرتوار ١ ، ٨ ، ٤٢ ، ٤٦ ، ٦٦ ، ٧٩ ، ٨٩ ، ١٢٥ ، ١٥٧ ، ١٩١ ، ٢٠٤ ، ٢٢٢ ، ٢٥١ ، ٢٧٥ ، ٢٧٨ ، ٢٣٦ ، ٣٥٩ ، ٣٦٣ ، ٣٦٥ ، ٣٨١ ، ٣٨٨ ، ٣٩١ ، ٤٢٧ ، ٤٢٧ ، ٤٤٤ ، ٤٥٩ ، ٥١٥ .
 رسالة ٢٨ ، ١٥٠ ، ٢٣١ ، ٤٠٩ .
 رسم (والمرشح) ٢٢٣ ، ٢٢٧ .
 رعويات ٩٦ ، ١٢٩ ، ١٩٥ ، ٢٢٥ ، ٢٦٤ ، ٣١٧ ، ٣٢٩ ، ٣٨١ ، ٤٠٦ ، ٤٦٨ ، ٤٨٥ ، ٥٠٩ .
 رفع ستارة ٣٠ ، ٣٤٦ ، ٣٧٦ .
 رفيع ٧٤ ، ١٢٦ ، ١٢٩ ، ١٦٧ ، ١٩٧ ، ٢٢٦ ، ٢٣٦ ، ٣١٧ ، ٣٢٩ ، ٣٦٨ ، ٣٨١ ، ٣٨٤ ، ٤٠٦ ، ٤٦٨ ، ٤٨٥ ، ٥٠٩ .
 رفض (والمرشح) ٦٧ ، ٨٢ ، ١٧٠ ، ٢٢٦ ، ٢٢٧ .
 رفضات (جوقة) ١٢٤ ، ١٦٤ ، ٢٢٧ .
 ركع ١٨٢ .
 رمزية (والمرشح) ٩ ، ١٣٤ ، ١٩٣ ، ٢٢٤ ، ٢٢٨ ، ٢٤٣ ، ٢٧٠ ، ٢٨٢ ، ٢٦٩ ، ٣٩٤ ، ٤٣٩ ، ٤٤٠ .
 روة ١١٧ ، ٤٧٨ .
 روازم (مسرحية) ٣ ، ٥ ، ٢٤ ، ٢٨ ، ٣٤ ، ٥٠ ، ٥٣ ، ٧٤ ، ٧٩ ، ٩٨ ، ١٥٢ ، ١٦٩ ، ١٨٩ ، ١٩٢ ، ٢٢٨ ، ٢٣١ ، ٢٤٢ ، ٢٧٤ ، ٢٩٠ ، ٢٩٨ ، ٣٢٧ ، ٣٦٣ ، ٣٦٤ ، ٣٩٨ ، ٥١١ .
 رومانسية (والمرشح) ٣٧ ، ٩٦ ، ١٣١ ، ١٣٤ ، ١٦٧ ، ٢٠٧ ، ٢٢٦ ، ٢٣٣ ، ٢٤٣ ، ٢٨٢ ، ٣١٧ ، ٣٣٠ ، ٣٦٩ ، ٣٧١ ، ٣٨١ ، ٤٥٣ ، ٤٧٠ ، ٥٠١ ، ٥١٦ ، ٥٢٥ .
 رومانسية جديدة ٢٣٤ .
 رشيق ٣٢ ، ٨٤ ، ٢٣٧ ، ٣٠٨ ، ٤٤٣ ، ٤٩٩ .

٤٧٨، ٤٨٣، ٤٩٢، ٤٩٤، ٤٩٦، ٥٠٧، ٥١٩،

٥٢٦.

شخصية أساسية ١٠٢، ٢٧٠، ٣٥٦، ٤٩٤، ٥١٠.

شخصية شابة أولى ١٠٣، ١٤٧.

شخصية ثانوية ٢٤٩، ٣٦٥.

شخصية معارضة ١٠٤.

شخصية نمطية ٣٤، ٧٩، ٨٨، ٩٤، ١٨٩، ٢١١،

٢١٤، ٢٢٩، ٢٤٢، ٢٤٦، ٢٦٩، ٢٧٢، ٢٧٣،

٣٢٧، ٣٣٥، ٣٤٧، ٣٥٦، ٣٦١، ٣٦٤، ٣٧٧،

٣٨٩، ٣٩١، ٤٨٥، ٤٩٨، ٥١١.

شرطية ٣٣، ٧١، ١١٤، ١٤٧، ٢١٢، ٢٧٥،

٣٣١، ٤٦٧، ٥١٨، ٥٢٨.

شريحة من حياة ١٥٨، ٢٩٤، ٤١٥، ٤٢١، ٤٦٤،

٥٢٢.

شرفي (مصرح-) ٥، ٧، ١٥، ٢٤، ٣٤، ٣٧، ٤٧،

٥٠، ٥٣، ٦١، ٦٥، ٧٤، ٨١، ٨٧، ٩٢،

١٣٩، ١٤١، ١٤٧، ١٦٩، ١٧١، ١٧٦، ١٨٣،

٢١٠، ٢١٤، ٢١٧، ٢١٩، ٢٢٣، ٢٢٦، ٢٣١،

٢٣٩، ٢٤٢، ٢٤٨، ٢٥٤، ٢٧٢، ٢٧٥، ٢٧٦،

٢٨١، ٢٩٠، ٣١٩، ٣٢٢، ٣٢٧، ٣٤٣، ٣٥٧،

٣٦١، ٣٦٤، ٣٨٢، ٣٩٢، ٤٠٥، ٤٠٧، ٤١٢،

٤١٨، ٤٣٦، ٤٣٨، ٤٤٣، ٤٤٦، ٤٥٦، ٤٦٣،

٤٦٥، ٤٧٤، ٤٨٩، ٤٩٠.

شعبي (مصرح-) ١٦، ٣٥، ٣٨، ٨٩، ١١٨، ١٢٢،

١٤٩، ١٦٢، ١٧٠، ١٧٥، ١٨٣، ٢٥٤، ٢٥٨،

٢٦٨، ٢٧٨، ٢٨١، ٢٩٣، ٣٢٠، ٣٩٤، ٤٥٥،

٤٥٦، ٤٦٣، ٥٠٩، ٥١٩.

شعري (مصرح-) ٢٨١، ٥١٩.

شكل مفتوح / شكل مغلق ٣٨، ٧٤، ١٠٦، ١٧٩،

٢١٠، ٢٨٣، ٢٨٩، ٤٦٣، ٤٧٢، ٥٢٤.

شكل مفتوح ٢٨٥.

شكل مغلق ٢٨٤.

شكلانية والمصرح ٢٨٦، ٥١٩.

ص

صالة / (عشبة) ٤٠، ٥٤، ٩٢، ١٢٠، ١٣٦،

١٥٢، ١٥٨، ١٥٩، ١٦٢، ١٨٢، ٢١٥، ٢٤٦،

٢٦٦، ٢٧٩، ٢٨٨، ٢٩٥، ٣١٤، ٣٢٠، ٤٢٧،

٤٦٣، ٤٧٥، ٤٩١، ٥١١، ٥٢٤.

سريالية (مصرح-) ٩٦، ١٠٠، ١٩٤، ٢٣٠، ٢٤٣،

٢٥١، ٢٧٠، ٣٠٤، ٣١٠، ٣٨٢، ٣٩٤، ٤١١،

٥١٩.

سلطان طلبة ٦، ٣٧، ١٧٥، ٢٥٣، ٤١١.

سمبولوجيا (المصرح) ٥، ٢٧، ٣٦، ٥٨، ٧٤،

١٥١، ١٧٩، ٢٠٧، ٢٣١، ٢٤٤، ٢٥٣، ٢٥٦،

٢٨٦، ٣٠٣، ٣٣٨، ٣٤١، ٣٤٤، ٤٧٩، ٥٠٦،

سوسولوجيا (المصرح) ٥، ٢٧، ٣٦، ٧٤، ٨٦،

٢٠٧، ٢٥٦، ٣٢١، ٣٣٨، ٤٧٩.

سياسي (مصرح) ٢٠، ١٣٦، ١٣٨، ٢٥٨، ٢٦٨،

٢٧٩، ٤٣٣، ٤٤٨، ٤٥١، ٤٥٦، ٥٢١.

سيرك ٢١، ٣٥، ٣٦، ٤٣، ٤٧، ٩٠، ١١٠،

١٣٥، ١٦١، ١٦٢، ١٧٠، ١٨٣، ٢٦١، ٢٦٥،

٢٧٥، ٢٧٩، ٣١٩، ٣٣٦، ٣٩٠، ٣٩٦، ٤٢٢،

٤٣٤، ٤٦٣، ٤٨٣، ٤٨٦، ٤٩٠، ٥٠٠.

سيناريو ٨، ٢٤، ١٠١، ١٧٣، ١٨٢، ٢٠١-٢٠٠،

٢٤٥، ٢٦٤، ٢٨٥، ٣١٢، ٣٨٩، ٤٤١.

سينوغرافيا ٧٦، ٩٢، ١٠٦، ١٢٠، ١٣٦، ١٨٢،

٢١٥، ٢٢٦، ٢٤٤، ٢٤٧، ٢٦٥، ٢٩٤، ٣١١،

٣١٤، ٣٢٣، ٣٢٨، ٣٤٠، ٣٧٣، ٤٢١، ٤٤٥،

٤٥٦، ٤٧٤، ٤٧٧، ٤٩٠، ٥٠٠، ٥٠٩.

ش

شارع (مصرح-) ٣٥، ١٠١، ٢٦٨، ٣٧٢، ٤٧٤.

شانونية ٣٢، ١١٠، ٢٦٩، ٣٠٧، ٤٥٥، ٤٩٦.

شخصيات مجازية ١٣، ٥٦، ٦٤، ٨٥، ١٣٨،

١٧٥، ٢٤٢، ٢٧٢، ٢٩٠.

شخصية ١١، ١٤، ٢٤، ٢٦، ٣٢، ٣٩، ٤٩، ٥٣،

٥٨، ٥٩، ٦٢، ٧٠، ٧٦، ٩٣، ٩٨، ١٠٢،

١١٣، ١١٦، ١١٧، ١٢٤، ١٣١، ١٣٥، ١٤٠،

١٤٧، ١٥٢، ١٥٨، ١٦٥، ١٦٨، ١٧٠، ١٧٤،

١٧٥، ١٧٨، ١٨٧، ١٨٨، ١٩٨، ٢٠١، ٢١٣،

٢٣١، ٢٤١، ٢٦٩، ٢٧٣، ٢٨٤، ٢٨٩، ٢٩٥،

٣٠٢، ٣٠٥، ٣١١، ٣٢٤، ٣٢٦، ٣٣٢، ٣٤١،

٣٦٥، ٣٦٦، ٣٧٣، ٣٧٧، ٣٨٦، ٣٨٩، ٣٩٨،

٤٠٣، ٤٠٥، ٤٠٧، ٤١٠، ٤١٥، ٤٣٥، ٤٤٥،

٤٥١، ٤٥٨، ٤٦٣، ٤٦٤، ٤٦٩، ٤٧١، ٤٧٣،

٤٢٨، ٤٢٣، ٤٣٥، ٤٨٣، ٤٩٩.

صراع ١٣، ٢٢، ٢٦، ٥٥، ٥٦، ٦٩، ١٠٢، ١١١، ١٢٦، ١٦٦، ١٧٩، ١٩٥، ١٩٧، ٢١٠، ٢٤١، ٢٨٨، ٣٠٢، ٣١٣، ٣٣٤، ٣٣٩، ٣٤٢، ٣٥٤، ٣٧١، ٣٨٧، ٤٠٢، ٤٢١، ٤٣٤، ٤٣١، ٤٥٧، ٤٧٢، ٤٩٨، ٥٠٤، ٥٠٦، ٥٠٧، ٥٢٢.

صراع وجداني ٢٩٠، ٣٠٢، ٣١٣، ٤٩٤.

صلف/تعنت ١٢٥، ٤٠٣.

صمت ٨٧، ١٢٥، ١٨٧، ٢٣٠، ٢٩٠، ٢٩١، ٤٣٢، ٤٤٠، ٤٩٠.

ض

ضرورة ٥٢٥.

ط

طابع احتفالي ٣، ٦، ٩٢، ٤٤٤.

طابع قدسي ٢٩٦، ٢٩٧، ٣١٩، ٤٤٦.

طابع طقسي ٩٢، ٣٦٤، ٤٩١.

طابع لمعي ٤، ٢٩٨، ٣٢٠، ٥١٢.

طابع مؤسلب ٥١١.

طبيعة جميلة ١٩٦، ٢٣٦، ٣٧٠، ٤١٤، ٤٦٦، ٥٢٤.

طبيعة حقيقية ١٩٦، ٤٦٧.

طبيعية (والمرح) ٨، ١٦، ١١٥، ١٣٤، ٢١٦، ٢٢٩، ٢٤٣، ٢٧٠، ٢٨٢، ٢٩٣، ٣٢٣، ٣٢٧، ٣٧١، ٣٧٣، ٤٠٤، ٤١٥، ٤١٨، ٤٢١، ٤٢٩، ٤٤٠، ٤٧٢، ٤٧٥، ٤٩٥، ٥٠١، ٥١٧، ٥٢١.

طقس ٤، ١٦، ١٩، ٦٦، ١٠١، ١٢٣، ١٣٢، ١٩٤، ٢١٧، ٢٢٧، ٢٤١، ٢٩٦، ٣١٠، ٣١٩، ٣٩٧، ٤٦٤، ٤٩٢.

طليعي (مرح-) ١١٠، ١١٩، ١٢١، ١٩٣، ٢٦٩، ٣٠٠.

ظ

ظواهر شبه مسرحية ٣٧، ٤٤٤.

ع

عائق ٦٠، ٦٩، ١٠٢، ١٠٧، ١٣٧، ١٦٦، ٢٨٩، ٣٠٢، ٣١٣، ٣٤٢، ٣٧١، ٣٨٠، ٣٨٥، ٤٦٩، ٥٠٧.

عاصفة وانديفاع (حركة) ٦١، ١٢٨، ١٩٦، ٢٣٤، ٣٧٠، ٤٩٥.

عبث (مرح-) ٢٢، ٢٢، ٢٦، ٦٣، ٩٢، ١٠٤، ١٢١، ١٧٧، ١٧٩، ١٩٩، ٢٢٠، ٢٣٠، ٢٤٠، ٢٨٩، ٣٠١، ٣٠٣، ٣١٤، ٣٢٨، ٣٣١، ٣٤٣، ٣٨٢، ٣٨٦، ٣٩٤، ٤٠٤، ٤١١، ٤١٧، ٤٢٨، ٤٣٠، ٤٣٢، ٤٥٩، ٤٦٧، ٤٧٠، ٤٧٣، ٤٩٥، ٥٠٤، ٥٠٨.

عرض الشخص الواحد ٤٩٣.

عرض منوعات ٤١، ١٠٨، ١١٠، ٢٦٢، ٣٠٦، ٣٤٧، ٣٤٩، ٣٦١، ٣٨٦، ٣٩١، ٤٤٣، ٤٩٩، ٥١٥.

عرف واعى ٣٣، ١١٤.

عروض أذائية ١٤، ٣٦، ٣٧، ٨٦، ١٢٠، ٢٢٤، ٣٠٩، ٤٢٢، ٥٠٤.

عروض خرساء ٨٩.

عروض صوت وضوء ٤١.

عقدة ٢٦، ٦٨، ١٠٧، ١٣٦، ١٤٢، ١٦٦، ١٧٨، ٢٢٠، ٢٨٨، ٣٠٢، ٣١٢، ٣٧١، ٤٥٨، ٤٧٢، ٤٩٤، ٥٠٩، ٥١٠، ٥١٣.

علبة إيطالية ٦، ١٠، ٢٤، ٥٤، ٧٥، ١١٠، ١٤١، ١٥٨، ١٨١، ١٨٣، ٢٠٧، ٢١١، ٢١٦، ٢٢٢، ٢٤٦، ٢٥٧، ٢٦٣، ٢٦٦، ٢٨٥، ٣١٤، ٣٢١، ٣٣٩، ٣٧٣، ٣٩٩، ٤٠٥، ٤٣٣، ٤٧٤، ٤٨٣، ٥١٨.

علبة بصر ٣١٤.

علبة معجزات ٣١٤.

علبة ملقن ٤٠، ٥٢، ٥٤، ٩٤، ٣١٦.

علم جمال (والمرح) ٧٣، ١٣٣، ١٨٥، ١٩٥، ٢٠٨، ٢٨٤، ٣١٦، ٣٤٥، ٣٥٧، ٤٢٦، ٤٦٨، ٥٠٢، ٥١٦.

علم حركة ١٦٩، ٣٤٠.

علم مسرح ١٨٥، ٤٢٢، ٥٠٣.

عمارة (مسرحية) ٨٦، ١٢٠، ١٤٦، ١٥٩، ١٨١.

١٢٤ ، ٢٢٤ ، ٢٦٨ ، ٢٧٥ ، ٣٣٨ ، ٣٧٨ ، ٣٩٨ ، ٤٣٤ ،
٤٣٦ ، ٤٦٣ ، ٤٩١ .
فرقة شعبية ١١٠ .
فرغور ٣٧ ، ١٨٠ ، ٢٧٤ ، ٤٧٨ ، ٤٨٤ .
فرقة (مسرحية) ١ ، ٧ ، ٨ ، ٢٩ ، ٤٥ ، ٦٦ ، ١٢٠ ،
٢٠٤ ، ٢٢٢ ، ٢٥٧ ، ٢٧٤ ، ٣٣٦ ، ٣٨٨ ، ٤١٨ ،
٤٥١ ، ٤٥٢ ، ٤٧٩ ، ٥٠٣ .

فرق مرحة ٣٨٦ .
فصل ٣٢ ، ٣٣ ، ١٤١ ، ١٤٣ ، ٣٣٧ ، ٤٧٢ .
فضاء (مسرحي) ٥ ، ٩ ، ١٤ ، ٢٤ ، ١٠٥ ، ١٥٨ ،
١٦٩ ، ٢٢٤ ، ٢٢٧ ، ٢٢٨ ، ٢٤١ ، ٢٦٣ ،
٢٦٥ ، ٢٦٦ ، ٢٧١ ، ٢٨٥ ، ٢٩٧ ، ٣٠٩ ، ٣١١ ،
٣٢١ ، ٣٢٢ ، ٣٢٦ ، ٣٣٧ ، ٣٣٩ ، ٣٥٤ ، ٣٧٤ ،
٤٢٧ ، ٤٣٢ ، ٤٤٧ ، ٤٥٤ ، ٤٧٣ .

فضاء حركي ١٦٩ ، ٣٩٥ .
فضاء خارج خشبة ٣٣٩ ، ٣٧٣ ، ٤٧٥ .
فضاء داخلي ٣٤٠ .
فضاء درامي ٣٣٩ ، ٤٧٤ .
فضاء على خشبة ٣٣٩ ، ٣٧٣ ، ٤٧٥ .
فضاء لمحي ٣٤٠ ، ٣٩٥ .
فضاء مقترض ٣٣٩ .
فطناء الجامعة ١٥٧ .

فعل (درامي) ٥ ، ٢٩ ، ٨٦ ، ١٤٣ ، ١٦٤ ، ١٦٦ ،
١٧٢ ، ١٧٩ ، ١٩٧ ، ٢٢٠ ، ٢٣٨ ، ٢٤٠ ، ٢٥٠ ،
٢٨٤ ، ٢٨٨ ، ٣٠٢ ، ٣١٢ ، ٣٤١ ، ٣٦٧ ، ٣٧٦ ،
٣٨٤ ، ٣٩٤ ، ٤٠٣ ، ٤٢٤ ، ٤٤١ ، ٤٥٨ ، ٤٧٢ ،
٤٩٨ ، ٥٠٤ ، ٥٠٧ ، ٥٢٥ .

فلك رومانز ٢٣١ ، ٤٠٩ .
فولكلوري (مسرح) ٢٢٥ ، ٣٥٠ .
فن تشكيل مشهدي ١٢٠ ، ٢٢٤ ، ٣١٠ .
فن جسد ١٢٠ ، ٢٢٤ ، ٣١١ ، ٤٢٢ .
فن شعر ٣٧ ، ٧٣ ، ٣١٦ ، ٣١٨ ، ٣٤٣ ، ٣٥٨ ،
٣٧٩ ، ٣٦٩ .

فن مسرحي ٣٤٣ .
فنون زمانية ٨٦ .
فنون مكانية ٨٦ .
فواصل ١٣ ، ٢٢ ، ٣٠ ، ٣١ ، ٦٦ ، ٧٩ ، ٨١ ، ٨٢ ،
٨٤ ، ٨٥ ، ١٤١ ، ١٤٢ ، ١٥٦ ، ١٨٩ ، ١٩٥ ،
٢٢٧ ، ٢٤٧ ، ٢٦٢ ، ٢٧٧ ، ٣٣٤ ، ٣٤٣ ، ٣٤٥ ،
٣٦١ ، ٣٦٨ ، ٣٧٨ ، ٣٩١ ، ٤٤٣ ، ٤٨٥ ، ٤٩٢ ،

١٨٣ ، ٢١٤ ، ٢٤٦ ، ٢٥٧ ، ٢٦٥ ، ٢٦٨ ، ٣١٤ ،
٣١٨ ، ٣٢٣ ، ٣٤٠ ، ٣٩٥ ، ٤٢٣ ، ٤٢٧ ، ٤٢٩ ،
٤٣٠ ، ٤٤٢ ، ٤٨١ ، ٤٨٢ ، ٤٩١ ، ٥١٣ .
صمالي (مسرح) ١٥٩ ، ٢٧٩ ، ٣٢٢ .
عمل تراكمي ٤٩ .
عنوان (مسرحية) ١٦٣ ، ٣٢٤ ، ٤١١ .
عيد ٦ ، ٤٨٧ .
عيد المجانين ٤١١ ، ٤٨٥ .
عين أمير ١٨٤ ، ٢١٦ .

غ

غنائتي ٢٠٨ .
غرض (مسرحي) ١١ ، ٣٤ ، ٥٨ ، ٢١٤ ، ٢٤١ ،
٢٤٨ ، ٣٢٦ ، ٤٧٦ ، ٤٩٤ ، ٥١١ .
غروتسك ٥٧ ، ٧٣ ، ٧٩ ، ١٠٨ ، ١٢٦ ، ١٢٩ ،
١٣٦ ، ١٦٧ ، ١٩٠ ، ١٩٧ ، ٢٢٦ ، ٢٧٧ ، ٣٠٥ ،
٣١٧ ، ٣٢٩ ، ٣٣٥ ، ٣٤٥ ، ٣٦٤ ، ٣٦٧ ، ٣٧٦ ،
٤٠١ ، ٤٧٠ ، ٤٨٥ ، ٥٠٢ ، ٥٠٩ .
غروتسكي ٥٦ ، ٣٣٥ ، ٣٧٧ .
غستوس ٨٦ ، ١١٤ ، ١٤٤ ، ١٦٨ ، ١٧٣ ، ٢٤٣ ،
٣٣١ ، ٣٣٥ ، ٤٣٢ ، ٤٥٨ .
غستوس أساسي ١٥٤ ، ٣٠٣ ، ٣٣٢ ، ٤٥٨ .
غينبول كبير ٤٩٧ ، ٤٩٩ .

ق

قودفيل ٣٢ ، ٣٥ ، ٦٠ ، ٨٣ ، ١١٠ ، ١١٨ ، ١٣٧ ،
١٦٦ ، ٢٢٦ ، ٢٦١ ، ٣٠٧ ، ٣٣٥ ، ٣٤٨ ، ٣٥٣ ،
٣٨١ ، ٣٨٧ ، ٤٤٣ .
فيليو كليب ٤٩١ .

ف

فارسي (المهزلة) ٦٠ ، ٧٣ ، ٨٣ ، ٨٩ ، ١٦٨ ، ١٩٥ ،
٢١٤ ، ٢٧٤ ، ٣٠٤ ، ٣٣١ ، ٣٣٤ ، ٣٤٥ ، ٣٧٨ ،
٣٩١ ، ٤٦٨ ، ٤٨٥ .
فاصل ٣٠٣ ، ٥٠٦ .
فرانكو أراب ٨٤ ، ٣٨٢ .
فرجة ٣٦ ، ٥٥ ، ٧٣ ، ١١٢ ، ١٢١ ، ١٧٤ ، ١٨٩ ،

ك

- كاباريه ٣٢، ٨٣، ١٣٥، ١٦١، ٣٠٧، ٣٦١، ٣٨٨، ٤٤٣، ٤٥٥.
- كابوكي ٥، ٧، ٣٤، ٨٨، ١١٣، ٢٢٧، ٢٣٢، ٢٧٦، ٣٦١، ٣٩٢، ٤٠٥، ٤٧٦، ٥٠٩.
- كاناكالي ٥، ١٥، ٥٠، ٥٢، ٦٧، ١٦٩، ٢١١، ٢٧٦، ٣٦٣، ٤٠٥.
- كاتم أسرار ١٦٤، ١٧٧، ١٨٠، ٢١٤، ٢٤٩، ٢٧٣، ٣٦٥، ٤٩٤.
- كارثة ١٢٨.
- كانقاء ٢٠، ٢١١، ٢٦٤، ٣٦٤، ٣٦٦، ٣٧٨، ٣٨٩، ٣٩١، ٣٩٣، ٤٩٨.
- كتابة ١٠، ٤٥، ٧٣، ١٢٧، ١٧٤، ٢٠٥، ٢٠٧، ٣٥٤، ٣٦٦، ٤٢٦، ٤٧٥، ٤٨٣، ٥٠٣.
- كتابة جماعية ٣٦٧.
- كتابة درامية ٣٦٧.
- كتابة مسرحية ٢٠٧، ٣٦٧.
- كتابة مشهدية ٣٦٧.
- كرنقال ٤، ٣٦، ٥٦، ٧٣، ١٣٣، ١٦٠، ١٧٤، ٢١٣، ٢٧٣، ٢٩٧، ٣٣٠، ٣٣٤، ٣٥٥، ٣٦٧، ٣٧٨، ٣٨٩، ٤١١، ٤٦٨، ٤٨٥.
- كرنقالي ٣٦٨.
- كسر إيهام ٥٢، ٦٢، ٧١، ٩٢، ٩٤، ١٣٢، ١٤٠، ١٤٢، ١٥٢، ٢٤٨، ٣١٦، ٤٧٤، ٤٨٣، ٥١١.
- كلاسيكية ٣٧، ٦٩، ٧٣، ٩٦، ٩٩، ١٢٦، ١٢٩، ١٣١، ١٤٤، ١٦٧، ١٧٠، ١٧٨، ١٩٥، ٢٢٦، ٢٣٣، ٢٨٤، ٣١٢، ٣٣٠، ٣٥٢، ٣٥٧، ٣٥٩، ٣٦٩، ٤٠٣، ٤٣٧، ٤٦٦، ٤٧١، ٥٢٣.
- كواليس ٥٣، ١٥٨، ١٦٢، ١٨٣، ٢٤٦، ٢٦٤، ٢٩٥، ٣١٥، ٣١٩، ٣٣٩، ٣٧٢، ٤٣٥، ٤٧٥، ٤٧٧، ٤٨٣، ٤٨٩، ٤٩١، ٥١١.
- كوئي ياتام ٣٦٥.
- كوزال ٧٤٧، ٣٢٠.
- كوريفراف ٣٧٣، ٣٨٧.
- كوريفرافيا ٩٩، ١٠٠، ٢٢٧، ٣٠٩، ٣٧٣، ٣٨٧.
- كومبارس ٢٧٣، ٣٧٥، ٤٩٣.
- كوميليا ٢٩، ٤٧، ٥٥، ٥٨، ٥٩، ٦١، ٦٨، ٧١، ٧٢، ٨٢، ٨٨، ١٠٣، ١١٠، ١٢٨، ١٣١، ١٣٧، ١٣٨، ١٤٢، ١٤٧، ١٥٢، ١٦٣، ١٦٦.

٤٩٥، ٤٩٦، ٥٠٩.

فواصل أرطغرلية ٢٢، ٣٤٨.

فواصل استهلالية ٣٤٦.

فواصل وسيطة ٣٤٦.

ق

- قاعة حسن اللياقة ٥٣، ٩٧، ١٢٦، ١٣٥، ٢٢٥، ٢٣٣، ٢٥٠، ٢٥٢، ٣٤٢، ٣٥٨، ٣٧٠، ٤٦٦، ٥٢٥.
- قبيح ٢٢٦.
- قراءة ٧، ١٠، ٢٨، ٤٤، ٤٩، ٥٦، ٨٦، ١١٧، ١١٩، ١٤٦، ١٥٥، ١٧٤، ١٧٧، ٢٠٤، ٢٠٥، ٢٠٧، ٢١٧، ٢٣٢، ٢٤٠، ٢٥٤، ٢٥٥، ٢٧٥، ٢٨٤، ٢٨٩، ٣٢٥، ٣٣٢، ٣٥٤، ٣٦٧، ٣٧٢، ٤٠٨، ٤٢٦، ٥٠٣، ٥٠٤، ٥٠٥، ٥٠٨، ٥١٨، ٥٢٠.
- قناة ١٥٠.
- قناع ١٥، ٣٤، ٦١، ٩٧، ١٦٤، ٢١٣، ٢٢٩، ٢٤١، ٢٦٩، ٢٧٤، ٢٧٧، ٣٥٥، ٣٦٢، ٣٩٠، ٣٩٢، ٤٠٥، ٤٨٩، ٥١١.
- قناع حيادي ٤٨، ٩١، ٣٥٧.
- قواعد (مسرحية) ٣٧، ٥٣، ٧٣، ٩٤، ٩٦، ١١٨، ١٢٦، ١٢٩، ١٣٥، ١٤٢، ١٩٤، ١٩٥، ٢٠٦، ٢٢٥، ٢٢٦، ٢٣٢، ٢٣٤، ٢٤٩، ٢٧٣، ٢٨٤، ٢٩١، ٣٠٥، ٣١٧، ٣٤٤، ٣٥٢، ٣٥٧، ٣٥٩، ٣٦٦، ٣٦٩، ٣٧١، ٣٧٩، ٤٢٥، ٤٦٧، ٤٧٢، ٤٧٥، ٤٩٥، ٥٠٢، ٥١٨.
- قوالب ٣٥، ٢٤٨، ٤٧٨.
- قوة دافعة ٥٠٦.
- قوة مستتيلة ٥٠٦.
- قوة فاعلة ٢٧٢، ٢٨٩، ٣٤١-٣٤٢، ٤٧٩، ٥٠٥، ٥٠٧.
- قوة مساعدة ٥٠٦.
- قوة معارضة ٣٠٣، ٥٠٦.
- قومي (مسرّح) ١٨١، ٢٢٣، ٣٥٨.

كيوغن ٢٧٦، ٣٤٥، ٣٦١، ٣٩١، ٤١١، ٥٠٩.

ل

لا بطل ١٠٤، ١٨٠، ٣٩٤، ٤٤٢.
لازمة ١٥٤، ٢٣٣، ٤٩٢.
لازي ٢٠، ٣٤، ٨٩، ١٦٩، ٣٨٩، ٣٩٣، ٤٦٩، ٤٨٦.
لا مسرح ٣٩٣.
لا مسرحية ٣٩٣.
لعب (والمسرح) ٩٧، ١٦٠، ٣٠٠، ٣٨٢، ٣٩٤، ٤٢٢، ٤٦٤، ٤٦٨.
لعب درامي ٣٩٩، ٤٥٠.
لعبة ادوار ١٠٠، ٢١٤، ٣٩٩.
لعيق ٤، ١١٥، ٢٩٨، ٣٩٣، ٣٩٥، ٤٣٥.
لوا ٨٥، ٣٤٦.
لوحة ٣٢، ١٣٦، ١٤٤، ١٤٤، ٢٩٩، ٤٧٣.
لوحة حية ٨٥، ١٩٩، ١٤٤، ٢٣٣.
لوحة خلفية ٨، ٣٩، ٥٨، ١٨١، ٣١٥، ٢٢٣، ٢٤٦، ٣٧٣، ٣٩٩، ٤٨٣، ٥١١.
ليالي ايطالية ٢٥، ٣٥٦.

م

ماساة ١٢٣، ١٢٧، ٤٠١.
ماساوي ٣٧، ٥٦، ٧٣، ٧٩، ١٠٣، ١٢٦، ١٢٨، ١٣٧، ١٨٠، ١٨٨، ١٩٥، ٢٠٢، ٢٢٦، ٢٣٦، ٣٠٤، ٣١٦، ٣٣٥، ٣٦١، ٣٧٦، ٣٨٥، ٤٠١، ٤٣٣، ٤٦٨، ٤٩٠، ٥٠٢، ٥٢٦.
مؤثر ١٩٥، ١٩٧، ٢٢٦، ٢٩٠، ٤٦٨.
مؤثرات سمعية ٨، ٢٣، ٣٨، ٦٠، ٨٧، ١٣٦، ١٥١، ١٦٩، ١٩٢، ١٩٨، ٢٠١، ٢٦٦، ٢٩١، ٤٧٤، ٤٨٩، ٤٩٣، ٥٢٠.
ما قبل التعبير ١٥، ٦٥، ٣٩٩.
ماكياج ١٤، ٣٤، ٧٩، ١٨٩، ٢١٤، ٢١٧، ٢٣١، ٢٤١، ٢٧٧، ٣٥٥، ٣٦٣، ٣٧٥، ٤٠٤، ٤٤٤، ٤٨١.
ماهية (جوهر) مسرح ١٨٥، ٣١٧، ٤٢٥.
متعة ٣، ١٤، ١٩، ٢٨، ٥٢٠، ٥٢٩، ٥٧١، ٥٧٧.

١٦٨، ١٧٣، ١٧٨، ١٨٠، ١٩٥، ٢١٤، ٢١٥، ٢٢١، ٢٣٦، ٢٦٩، ٢٧٢، ٢٧٤، ٢٩٠، ٣٠٢، ٣٢٤، ٣٣١، ٣٣٥، ٣٥٦، ٣٦٥، ٣٧١، ٣٧٥، ٣٨٣، ٣٨٥، ٣٨٩، ٣٩٢، ٣٩٣، ٤٠٧، ٤٦٤، ٤٢٣، ٤٦٧، ٤٦٨، ٤٧٨، ٤٨٤، ٤٩٤، ٤٩٧، ٥١٨، ٥٢٦.
كوميديا اسبانية ٨٥، ١٨٠، ٣٨٢.
كوميديا افكار ٣٨٤.
كوميديا أمزجة ٣٧٩، ٣٨٤، ٣٨٦.
كوميديا باليه ٩٨، ٣٤٦.
كوميديا بطولية ٣٨٤.
كوميديا بورجوازية ٣٨٤.
كوميديا بورلسكية ١٠٩.
كوميديا حبكة ١٦٦، ٣٨٥.
كوميديا حيل ٣٨٣.
كوميديا دامعة ١٩٦، ٣٨١، ٣٨٥.
كوميديا ديلاثره ١، ٨، ١٥، ٢٠، ٢٤، ٣٥، ٣٤، ٣٨، ٤٨، ٥٤، ٦٠، ٦٧، ٧٣، ٧٤، ٨٢، ٨٩، ١١٣، ١٦٢، ١٦٧، ١٦٩، ١٧٣، ١٨٠، ١٨٣، ٢١١، ٢١٤، ٢٣١، ٢٤٢، ٢٤٥، ٢٤٦، ٢٦٤، ٢٦٨، ٢٦٩، ٢٧٣، ٢٨٥، ٣٢٧، ٣٣٥، ٣٣٦، ٣٤٦، ٣٥٦، ٣٦٦، ٣٦٨، ٣٧٩، ٣٨٤، ٣٨٦، ٣٨٨، ٣٩٣، ٣٩٩، ٤١٧، ٤٦٣، ٤٦٨، ٤٧٩، ٤٨٤، ٤٨٥.
كوميديا ذكاء ٣٨٣.
كوميديا رعوية ٢٢٥.
كوميديا رفيعة ٣٧٩.
كوميديا سوداء ٣٨٢، ٣٨٥.
كوميديا سيف ووشاح ٣٨٣.
كوميديا صفات ٣٨٥، ٣٨٦، ٤٦٩.
كوميديا عادات ٣٨١، ٣٨٦، ٣٩١، ٤٦٩.
كوميديا عاطفية ٣٨٥.
كوميديا عالمة ٣٧٩.
كوميديا عبرة ١٩٦.
كوميديا الصالون ٣٨٦.
كوميديا موسيقية ٧٨، ٨٣، ١٦٥، ٢٢٧، ٣٠٧، ٣٤٩، ٣٧٤، ٣٨٦، ٤٤٣، ٤٩١.
كوميديا موقف ٣٨٥، ٣٨٦، ٤٦٩.
كوميديا هابطة ٣٧٩.
كوميديا واقعية ٣٨١.

- مسرح داخل مسرح ٧١، ٩٤، ٩٧، ١٧٩، ٢١٠،
 ٢٣٣، ٢٤١-٢٤٠، ٤٣٥، ٤٦٣، ٤٦٤، ٥١١.
 مسرح ذكر ٤٤٨.
 مسرح ذهني ٤٥٤.
 مسرح ريتوار ٢٢٣، ٣٥٩، ٤٧٧.
 مسرح زمني ٢٣٨، ٢٤٥، ٢٨٠.
 مسرح سفلي ٣٠١.
 مسرح شامل ٧٨، ٢٣٠، ٢٦٦، ٢٧٦، ٤٣٨.
 مسرح شرطي ٢٧٧.
 مسرح صمت ٢٩٢، ٤٤٠، ٥١٩.
 مسرح صوتي ٤٦١.
 مسرح عام ١٨١.
 مسرح عرائس ٤٤١.
 مسرح عرائس حية ٢١١.
 مسرح عرف واعى ٣٣، ٥٤، ١١٤، ٢٧٧.
 مسرح عصابات ١٢٢، ٤٤١، ٤٥٢، ٥١٤.
 مسرح عفري ١١٠، ٤٤٢، ٤٥٣.
 مسرح غضب ٤٤٢.
 مسرح غنائي ٣٧، ٧٥، ٨٤، ١٠٩، ١٥٦، ١٦٥،
 ٢٠٣، ٣٦١، ٣٨٢، ٤٤٠، ٤٩١، ٤٤٣.
 مسرح فقير ٣٧، ٤٤٣.
 مسرح قسوة ٢٩٧، ٣١١، ٤٤٤، ٤٤٦.
 مسرح ما لا يُقال ٢٩٢، ٤٤٠.
 مسرح مداخلة ١٢٢، ١٤٩، ٢٦٩، ٣١١، ٥١٤،
 ٥٢٢.
 مسرح مدرسي ٢١، ٤٣، ١٣٨، ١٥٩، ٤٤٨.
 مسرح مسرحي ٢٧٥.
 مسرح مضطهد ١٢٢، ١٣٢، ٢٦٠، ٤٤٢، ٤٥٠.
 مسرح مفتوح ٤٢٦، ٤٥٢، ٤٥٤.
 مسرح مقروء ٢٣٦، ٣٨١، ٤٥٣.
 مسرح مقهى ١٨٤، ٤٥٥.
 مسرح ملتزم ١٣٨، ٤٤٨.
 مسرح ملحمي ١٧، ٢٢، ٢٦، ٣٠، ٣٤، ٥٥،
 ٦٣، ٦٩، ٧١، ١٠٧، ١١٥، ١٢٢، ١٣٢،
 ١٣٦، ١٣٩، ١٤٨، ١٥٢، ١٥٨، ١٦١، ١٧٣،
 ١٧٦، ١٧٩، ١٨٣، ٢٠٦، ٢٠٧، ٢١٧، ٢٢١،
 ٢٢٥، ٢٣٩، ٢٥٠، ٢٥٨، ٢٧٧، ٢٨٠، ٢٨٩،
 ٣٠٢، ٣١٤، ٣٢٨، ٣٤٣، ٤١٧، ٤٢٧، ٤٣٣،
 ٤٤٠، ٤٥١، ٤٥٦، ٤٧٣، ٤٧٤، ٥٠٤، ٥٠٨،
 ٥١٢.
 مسرح موسيقي ١٦٥، ٣٨٧، ٤٦١، ٤٩١، ٥٠٠.
 مسرح هستيري ٣١٢.
 مسرح هواة طلق ٢٥٧، ٤٣٤، ٤٦٢.
 مسرح رقائع ٥٢٠.
 مسرح يسوعي ٤٤٩.
 مسرحية ٤، ٥، ١٩، ١٦، ٢٥، ٣٠، ٣٤، ٥٢،
 ٦٢، ٧١، ٧٩، ٩٢، ٩٤، ١١٤، ١٦٥، ١٥٢،
 ١٨٤، ١٨٥، ١٩٢، ٢٠٢، ٢١١، ٢١٧، ٢٢٣،
 ٢٢٨، ٢٣٩، ٢٤٨، ٢٦٨، ٢٧٥، ٢٩٩، ٣١٦،
 ٣٥٧، ٣٦٣، ٣٧٣، ٣٧٦، ٣٨٩، ٣٩٨، ٤١٥،
 ٤٢٥، ٤٣٢، ٤٣٥، ٤٣٦، ٤٣٩، ٤٥٧، ٤٦٢،
 ٤٦٥، ٤٧٤، ٤٧٧، ٤٩١، ٥١٨.
 مسرحية فصل واحد ٤٦٤.
 مسرحية أطروحة ١٣٨، ٥٢٢.
 مسرحية تعليمية ١٢١-١٢٢، ١٢٩، ٣٢٣، ٤٥٧.
 مسرحية زمن ٥٢١.
 مسرحية متقنة صنع ١١١، ٣١٤، ٣٧٢.
 مسرحيات بداية الصيام ١٧٤، ٣٦٨.
 مسرحيات تنكر ساخر ٥٦، ١٧٤، ٣٤٥، ٣٥٠،
 ٣٥٦، ٣٦٨.
 مشابهة حقيقية (فاعضة) ٣٩، ٥٨، ٦٠، ٦٨، ٩٢،
 ٩٧، ١٠٧، ١٢٦، ١٣٥، ١٤٣، ١٦٨، ١٧٨،
 ١٩٦، ٢٣٦، ٢٣٩، ٢٤٢، ٢٥٠، ٢٧٠، ٣٤٤،
 ٣٥٢، ٣٥٦، ٣٥٨، ٣٧٠، ٣٨٠، ٣٨٩، ٣٩٤،
 ٤٠٨، ٤١٤، ٤٣٧، ٤٦٥، ٤٧٢، ٤٧٥، ٤٨٣،
 ٤٩٥، ٤٩٨، ٥٠٢، ٥١٧، ٤٦٥.
 مشهد ٣٢، ١٤١، ١٤٤، ١٨٢، ٤٦٨، ٤٧٢،
 ٤٩٥.
 مشهد انتقالي ١٤٤.
 مصداقية ١٩٦، ٤١٤، ٤٦٥، ٤٧٥، ٥٢٠، ٥٢٦.
 مضحك ٣٧، ٥٦، ٧٣، ٧٩، ٩٧، ١٠٣، ١٢٦،
 ١٢٨، ١٣١، ١٨٠، ٢٠٢، ٢٣٦، ٣٠٤، ٣١٦،
 ٣٣١، ٣٣٥، ٣٦١، ٣٧٦، ٣٨٧، ٤٠١، ٤٠٧،
 ٤٦٨، ٤٩٠، ٤٩٦، ٥٠٢، ٥٢٦.
 معاهد مسرحية ١٢، ٤٨، ٥٠، ٩٠، ١١٩، ١٥٧،
 ٢٠٧، ٣٦٦، ٤٧٠.
 معجزات (عروض-) ٣٠، ٣١، ١٩٥، ٢١٨،
 ٤٧١.
 منطف أرككان ٢٤٦.
 مقارفة ٤٦٧.

- مقلمة ٢٦، ٢٩، ٥٥، ٦٨، ١٠٧، ١٤٢، ١٧٦، ٢٤٩، ٣١٣، ٣٧١، ٣٧٧، ٤٣٢، ٤٧١، ٤٩٤، ٥٠٤.
- مقلدة خشية ١٥٨، ٢٤٧، ٣١٥، ٣١٩.
- مكان مسرحي ٨، ٤٠، ٤٣، ٦١، ٧٩، ١٢٠، ١٣٦، ١٤١، ١٥٢، ١٦١، ١٨٢، ٢٠٧، ٢١٤، ٢٣٨، ٢٤٦، ٢٥٧، ٢٦٣، ٢٦٦، ٢٨٤، ٢٨٥، ٣٠٥، ٣٣٩، ٣٤٠، ٤٤٧، ٤٧٣.
- مكان الحدث ٢٣٨، ٢٣٩، ٤٧٤.
- ملحمة ٢٠٨.
- ملقن ٤٠، ٥٢، ٩٤، ٤١٨، ٤٨٦.
- ممثل ١، ٥، ٧، ١٤، ٢٠، ٢٣، ٤٠، ٤٧، ٦١، ٦٧، ٩٣، ١٠٥، ١١٣، ١١٧، ١٢٠، ١٣٢، ١٤٠، ١٤٧، ١٤٩، ١٥١، ١٥٢، ١٥٨، ١٧٣، ١٨٢، ١٨٥، ١٨٦، ١٩٢، ١٩٩، ٢٠٢، ٢٠٦، ٢١١، ٢١٣، ٢١٧، ٢١٩، ٢٢٣، ٢٢٤، ٢٢٧، ٢٢٩، ٢٤١، ٢٥٧، ٢٦٤، ٢٦٦، ٢٦٨، ٢٦٩، ٢٩٥، ٣٠٠، ٣٥٥، ٣٦٢، ٣٧٤، ٣٧٥، ٣٨٩، ٣٩٥، ٤٠٧، ٤١٣، ٤١٨، ٤٢٢، ٤٣٥، ٤٤٧، ٤٥٢، ٤٥٣، ٤٧٦، ٤٧٨، ٤٧٩، ٤٩٣، ٤٩٦، ٥١٨، ٥٢٨.
- ممثل قوة فاعلة ١١٦، ٢٧٢، ٤٧٩.
- ممثلون جوالون ٢٠، ٣١، ٣٥، ٨٩، ١١٠، ١٦١، ٢١٨، ٢٦٢، ٢٦٨، ٢٧٩، ٣٢٠، ٣٧٨، ٣٧٩، ٤٥٥، ٤٧٨، ٤٨٤، ٤٩٥.
- منازل ٣١، ٢١٥.
- منشد ١٨، ٨٩، ٤٧٨.
- منصة ١٨٣.
- منظور ٣٩، ٥٣، ٩٢، ١٨١، ١٨٤، ٢١٥، ٢٢٣، ٢٣٢، ٢٤٧، ٢٦٥، ٣١٤، ٣٢١، ٣٤٠، ٣٩٩، ٤٧٢، ٤٧٥.
- مهرج ٣٧، ٨٩، ١٠٩، ١٦٤، ١٦٥، ١٨٠، ٢٦٤، ٢٧٣، ٢٨٢، ٣٣٩، ٣٤٧، ٣٥٠، ٣٨٤، ٤٨٣.
- مهرج موسيقي ٤٨٦.
- مهرجان ١٢١، ١٤١، ١٦٣، ٢٦٩، ٢٧٩، ٣٢٢، ٤٨٧، ٥١٤.
- مودرا ١٦٩، ٣٦٤.
- مواظم مرحلة ١٧٥، ٣٧٩، ٤١١، ٤٩٥.
- موضوع رغبة ٣٠٣، ٥٠٦.
- موسيقى (والمرح) ٧، ٢٣، ٨١، ٨٧، ١٤٣.
- ١٥١، ٢٠١، ٢٢٦، ٤٤٤، ٤٩٠.
- موسيقى متارة ٣٤٥.
- موشور ٢١٥، ٤٧٥.
- موضوعية جديدة (توجه) ٢٩٥، ٤٥٧، ٥٢١.
- موقف لعبي ٣٩٦.
- مونودراما ٤٩٣، ٤٩٥.
- مونولوج ٢٩، ٣٤، ٥٣، ٧٩، ٨٧، ١٦٤، ١٦٨، ١٧٥، ١٨٧، ١٩٩، ٢٤٩، ٢٧٠، ٢٨٤، ٢٩٠، ٣٠٦، ٣٤٦، ٣٦٥، ٣٧٧، ٤٧١، ٤٨٦، ٤٩٣، ٤٩٤، ٥١٠، ٥٢٤.
- مونولوج درامي ١٧٥، ٣٧٩، ٤١١، ٤٩٤، ٤٩٥.
- مونولوج هجائي ٣٠٨.
- مونولوجيست ٤٩٦.
- ميزانسين ٧.
- ميلودراما ٥٨، ٦٢، ٦٩، ٩٠، ١٠٢، ١٠٤، ١٠٨، ١٣١، ١٤٧، ١٥٦، ١٦٠، ١٨٨، ١٩٦، ٢١٤، ٢٣٥، ٢٧٤، ٢٩٠، ٣٠٢، ٣٥٣، ٣٧٢، ٣٨١، ٣٨٦، ٣٨٧، ٤٠٧، ٤١١، ٤٩١، ٤٩٦، ٥١٩.
- ميلودراما ٤٩٦.
- ميوزيك هول ٣٥، ٦٠، ٩٠، ١٠٩، ٢٦٣، ٣٠٧، ٣٤٩، ٣٨٧، ٣٩٠، ٤٢٢، ٤٤٣، ٤٨٧، ٤٩٩.

ن

- نجم ١١٠، ٣٤٩، ٤٨٠.
- قديم ١٨، ٤٧٨، ٤٨٤.
- نشاط لعبي ٣٩٥.
- نشرة تعليمات ٨، ١٢، ٢٤، ٤٧٧.
- نشوة أو وجد ٥، ١٩، ١٣٢، ٢٩٧، ٤٤٠، ٤٤٧، ٤٨١.
- نظام أساسوي ٦٨، ١٢٤، ١٣٢، ١٨٨، ٣٠٢، ٤٠٣، ٤٥١.
- نظر عبر جدار ٢٤٩.
- نزعة تمثيل الحقيقة ٢٩٥، ٥٠١، ٥١٧.
- نظرية مسرح ١٨٥، ٤٦٢، ٥٠٣.
- نقد ٤٢٢.
- نقد اجتماعي ٥٠٢.
- نقد نياتي ١٥٤، ٥٠٢.

نقد مسرحي ٣١٣، ٣٥٤، ٥٠١.

نقد نفسي ٥٠٢.

نقطة انطلاق الحدث ٢٦، ١٧٣، ٢٤٠، ٤٧٢، ٥٠٤.

نقطة انعطاف ١٧٨، ٢٢٠، ٣١٣، ٥٠٥.

نقطة تداخل ١٧٨، ٥٠٥.

نموذج عرض ١١، ٣٠٧، ٤٥٩، ٥٠٥.

نو (مسرح-) ٥، ٧، ٣٤، ٥٠، ٦١، ٨٨، ١١٣، ٢١٧، ٢٢٧، ٢٧٦، ٣٤٤، ٣٥٥، ٣٦١، ٣٩١، ٤١١، ٤٣٦، ٤٥٩، ٤٧٦، ٤٨٩، ٥٠٩.

نوع صخر ١١٢، ١٥٦، ٣٠٧، ٣٤٧.

نموذج قوى فاعلة ١٠٦، ١٦٧، ٢٥٥، ٢٨٩، ٣٠٣، ٣٤١، ٥٠٥.

هـ

هابتنغ ٢٢، ١٢٠، ١٢٢، ١٥٣، ١٥٩، ١٦٥، ٢٢٤، ٢٣٩، ٢٦٥، ٣١٠، ٣٩٤، ٤٢٢، ٤٤٢، ٤٥٢، ٤٥٣، ٥١٣، ٥٢٢.

هرم فرايتاغ ٢٦، ١٤٣، ١٧٨، ٢٢٠، ٢٢١، ٣١٣، ٣٤٢، ٤٧٢، ٥٠٥.

هواة (مسرح-) ١٢١، ١٥٧، ٢٦٩، ٤٤٩، ٥١٤.

و

واقعية (والمسرح) ٨، ١٦، ٣٣، ٤٣، ٧١، ١١٥، ١٣٤، ٢١٦، ٢٢٩، ٢٤٠، ٢٤٣، ٢٥٢، ٢٧٦، ٢٨١، ٣٢٣، ٣٢٧، ٣٣٠، ٣٧١، ٣٧٣، ٤٠٤.

٤٢١، ٤٢٩، ٤٧٥، ٤٩٥، ٥٠١.

واقعية اجتماعية ٥١٩.

واقعية اشتراكية ٥١٩.

واقعية جديدة ٥١٩.

واقعية غرائبية ١٣٦.

واقعية نفسية ٥١٨.

واقعية تقليدية ٥١٩.

وثائقي/تسجيلي (مسرح-) ١٥٨، ٢٦٠، ٤١٧، ٤٤٢، ٥٢٠، ٥٢٨.

وجد أو نشوة ٥، ١٩، ١٣٢، ٢٩٧، ٤٤٠، ٤٤٧، ٤٨١.

وجهة نظر ١٨٧، ٢٠١، ٢٠٣، ٢٤٩.

وحدات ثلاث ٥٣، ٩٧، ١٢٦، ١٩٧، ٢٣٥، ٢٨٤، ٣٤١، ٣٥٨، ٣٧٩، ٤١٦، ٤٣٧، ٤٦٦، ٥٢٣.

وحدة زمان ٢٦، ١٠٧، ١٤٣، ٢٣٦، ٢٣٩، ٢٥٠، ٣٤٣، ٣٥٨، ٥٢٣، ٥٢٦.

وحدة طابع ٤٨٥، ٥٢٣.

وحدة فعل ١٠٧، ١١٩، ١٩٧، ٢٣٦، ٢٥٠، ٢٨٥، ٣٤٣، ٣٥٨، ٥٢٣، ٥٢٥، ٥٢٧.

وحدة مكان ١٠٧، ٢١٥، ٢٣٦، ٢٤٩، ٣٤٣، ٣٥٨، ٤٧٥، ٥٢٣، ٥٢٧.

ورشة عمل/ (ورشة مسرحية) ١١٩، ٥٢٧.

وسائل اتصال (والمسرح) ٤٦، ٥٢٧.

وسائل اتصال جماهيرية ٥٢٨.

وسط محيط ٢٥، ٢٩٣، ٣٢٧، ٤٣١.

وصفات إضحاك ٩٠، ١٠٩، ٣٩٠، ٣٩٣، ٤٦٩، وضع ٧٤، ٣٢٩، ٤٦٨.

مَسْرَد عَرَبِيّ

٥٤	الأغون	١	الإبداع الجماعي
٥٦	أفق التَّوَسُّع	٢	أبولوني / ديونيزي
٥٦	الائتمنة (معرض -)	٣	الاحتفال
٥٧	الإكسرافاغازا	٤	احتفالي / طقسي (مشرح -)
٥٧	الأكسوار	٧	الإخراج
٥٨	الآلة الإلهية	١٣	الأخلاقيات
٥٨	الأنثياس	١٤	أداء المُمَثِّل
٦٠	الأنقاء	١٩	الإدراك
٦٢	الأمثولة	١٩	الأراغوز
٦٥	الأنثروبولوجيا والمشرح	١٩	الارتجال
٦٨	الانقلاب	٢٢	الأرسططالي (المشرح -)
٦٩	الإنكار	٢٢	الإرشادات الإخراجية
٧٢	الأنواع المسرحية	٢٥	الأزليكيناد
٧٥	الأوبرا	٢٦	الأزمة
٧٨	الأوبرا بالاد	٢٧	الاستعراض
٧٨	أوبرا يكين	٢٧	الاستقبال
٨١	الأوبرا التهريجية	٢٩	الاستهلال (برولوجوس)
٨٢	الأوبرا المُضْحِكَة	٣٠	الأسرار
٨٣	الأوبريت	٣١	الاستكش
٨٤	الأوتوساكرمتال	٣٢	الأسئلة
٨٥	الإيقاع	٣٥	الأسواق (مشرح -)
٨٧	الإيماء	٣٦	أشكال القرعة
٩١	الإيهام	٣٧	الأشكال المسرحية
	ب	٣٨	الإضاعة
٩٦	البارودي	٤١	الأطفال (مشرح)
٩٦	الباروك (مشرح -)	٤٤	الإعداد
٩٨	الباليه	٤٧	إعداد المُمَثِّل
٩٩	الباليه الروميه	٥١	الأعراف المسرحية
١٠٠	البيكودراما		

ج	١٠٢	البطل
١٥٧	١٠٤	البنائية والمسرح
١٥٨	١٠٥	البنيوية والمسرح
١٥٨	١٠٧	البورلسك
١٥٩	١٠٩	البورليتا
١٦١	١١٠	البولفار (مسرح -)
١٦٣	١١٢	البونراكو
	١١٣	البويميكانيك

ح		ت
١٦٦	١١٥	التأثير
١٦٨	١١٦	التأريخية
١٦٨	١١٦	التأويل
١٧١	١١٨	التجاري (المسرح -)
١٧٤	١١٨	التجريب والمسرح
١٧٤	١٢١	التخريفي (المسرح -)
١٧٥	١٢٢	التراجيديا
	١٢٨	التراجيكميديا
	١٣٠	التظهير

خ		
١٧٨	١٣٤	التغييرية والمسرح
١٨٠	١٣٦	التعريف
١٨٠	١٣٧	التعليمي (المسرح -)
١٨٢	١٣٩	التغريب
١٨٥	١٤١	التقطيع
١٨٦	١٤٥	التكميلية والمسرح
١٨٨	١٤٥	التلفزيون والمسرح
١٨٩	١٤٧	التمثل
	١٤٩	التنشيط المسرحي
	١٥٠	التواصل
	١٥٢	التوجه للجمهور
	١٥٣	الثيمة

د		ث
١٩٣		الناثريللا
١٩٤		الثلاثية
١٩٨		
٢٠٠		
٢٠٠	١٥٦	
٢٠٣	١٥٦	

٢٥٣	سميولوجيا المَسْرَح	٢٠٣	الدَّراما الموسيقية
٢٥٦	سوسيولوجيا المَسْرَح	٢٠٤	الدَّراماتودج
٢٥٨	التيابي (المَسْرَح-)	٢٠٥	الدَّراماتورية
٢٦١	التيرك	٢٠٧	درايبي/مَلَحَمِي
٢٦٤	السيناريو	٢١٠	الدُّمى (عروض-)
٢٦٥	السينوغرافيا	٢١٣	الدُّور
	ش	٢١٤	الدَّيكور
		٢١٧	الدَّينمي (المَسْرَح-)
٢٦٨	الشارع (مَسْرَح-)		ذ
٢٦٩	الشانسونيه		الذُّرَّة
٢٦٩	الشَّخصية	٢٢٠	
٢٧٣	الشَّخصية النَّمطية		ر
٢٧٥	الشَّرطية		الرَّباعية
٢٧٦	الشَّرقي (المَسْرَح-)	٢٢٢	الريرتوار
٢٧٨	الشَّعبي (المَسْرَح-)	٢٢٢	الرَّسْم والمَسْرَح
٢٨١	الشَّعري (المَسْرَح-)	٢٢٣	الرَّوحيَّات
٢٨٣	شَكْل مَفْرَح/شَكْل مُثَلَّق	٢٢٥	الرَّقيع
٢٨٦	الشَّكلانية والمَسْرَح	٢٢٦	الرَّقص والمَسْرَح
	ص	٢٢٦	الرَّقص والمَسْرَح
		٢٢٨	الرَّمزية والمَسْرَح
٢٨٨	الصَّالة	٢٣١	الرَّوامز
٢٨٨	الصُّراع	٢٣٣	الرُّومانيَّة والمَسْرَح
٢٩١	الصَّفت	٢٣٧	الرَّيفي (المَسْرَح-)
		٢٣٧	الرَّيشيو
	ط		ز
٢٩٣	الطَّبيعية والمَسْرَح	٢٣٨	الرَّؤى في المَسْرَح
٢٩٦	الطَّقْس	٢٤١	الرَّؤي المَسْرُحي
٣٠٠	الطَّلبي (المَسْرَح-)		س
	ع		السَّامر/ السَّمَر
٣٠٢	الماق	٢٤٥	السَّارة
٣٠٣	التَّبَيَّث (مَسْرَح-)	٢٤٦	السُّتوديو
٣٠٦	عَرَض المَتَّوَعات	٢٤٨	السُّرد
٣٠٩	العروض الأداة	٢٥١	السُّريالية والمَسْرَح
		٢٥٣	سُلْطَان الكَلْبَة

٣٦٥	كاتم الأسرار	٣١٢	المُتَقَدِّمَةُ
٣٦٦	الكائنات	٣١٤	العَلَمَةُ الإِيطَالِيَّةُ
٣٦٦	الكتابة	٣١٦	عِلْمُ الْجَمَالِ وَالْمَسْرُوحِ
٣٦٧	الكَزَنْتَال	٣١٨	العَمَارَةُ الْمَسْرُوجِيَّةُ
٣٦٩	الكلاسيكية والمَسْرُوحِ	٣٢٢	العُمَالِي (المَسْرُوحِ-)
٣٧٢	الكواليس	٣٢٤	عُتْوَانُ الْمَسْرُوجِيَّةِ

غ

٣٧٣	الكوريفيا		
٣٧٥	الكومبارس		
٣٧٥	الكوميديا		
٣٨٣	الكوميديا الإسبانية	٣٢٦	الغُرُوضُ فِي الْمَسْرُوحِ
٣٨٤	كوميديا الأفكار	٣٢٩	الغروتسك
٣٨٤	كوميديا الأثرية	٣٣١	الغستوس

ف

٣٨٤	الكوميديا البطولية		
٣٨٤	الكوميديا البورجوازية		
٣٨٥	كوميديا الحكمة	٣٣٤	الغازس (المَهْزَلَةُ)
٣٨٥	الكوميديا اللامعة	٣٣٦	الْفِرْقَةُ الْمَسْرُوجِيَّةُ
٣٨٨	الكوميديا ديلارته	٣٣٧	الْفَضْلُ
٣٨٥	الكوميديا السوداء	٣٣٧	القضاء الْمَسْرُوحِي
٣٨٦	كوميديا الصالون	٣٤١	الْفِئْلُ الدَّرَامِي
٣٨٦	كوميديا العادات	٣٤٣	فَنُّ الشُّعْرِ
٣٨٦	الكوميديا الموسيقية	٣٤٥	القواصل
٣٩١	الكوبون	٣٤٨	القودفيل
	ل	٣٥٠	القولكلوري (المَسْرُوحِ-)

ق

٣٩٣	اللازي		
٣٩٣	اللامسرح		
٣٩٤	اللُّبُّوبِ وَالْمَسْرُوحِ	٣٥٢	قَاعِدَةُ حُسْنِ اللَّيَاقَةِ
٣٩٩	اللُّوْحَةُ	٣٥٤	القراءة
٣٩٩	اللُّوْحَةُ الْحَلْفِيَّةُ	٣٥٥	القناع
	م	٣٥٧	القواعد الْمَسْرُوجِيَّةُ
		٣٥٨	القومي (المَسْرُوحِ-)

ك

٤٠١	الماماة		
٤٠١	الماماوي		
٤٠٤	الماكياج	٣٦١	الكاباريه
٤٠٦	المُتَقَدِّمَةُ	٣٦١	الكابوكي
٤٠٨	المُتَقَرِّجُ	٣٦٣	الكاتاكالي

٤٧٠	المعاهد المسرحية	٤٠٩	المحاكاة التهجوية
٤٧١	المعجزات (غروض -)	٤١٢	المحاكاة وتصور الواقع
٤٧١	المقدمة	٤١٧	المعترف المسرحي
٤٧٣	المكان المسرحي	٤١٨	المختبر المسرحي
٤٧٦	الملقن	٤١٨	المخرج
٤٧٨	الملهاة	٤٢٠	المستقبلية والمسرح
٤٧٨	الممثل	٤٢٢	المسرح
٤٨٢	المنظور	٤٢٦	مسرح البيئة المحيطة
٤٨٣	المهوج	٤٢٧	مسرح الجيب
٤٨٧	المهرجان	٤٢٨	مسرح الخبزة
٤٨٩	المؤثرات السمعية	٤٢٩	المسرح الحر
٤٩٠	الموسيقى والمسرح	٤٣٠	المسرح الحميمي
٤٩٣	المونودراما	٤٣١	مسرح الحياة اليومية
٤٩٤	المونولوج	٤٣٣	المسرح الدلالي
٤٩٥	المونولوج الدرامي	٤٣٥	المسرح داخل المسرح
٤٩٦	الميلودراما	٤٣٨	المسرح الشايل
٤٩٩	الميزيك هول	٤٤٠	مسرح الضمت
	ن	٤٤١	مسرح العرائس
		٤٤١	مسرح العصابات
٥٠١	نزعة تمثيل الحقيقة	٤٤٢	المسرح العفوي
٥٠١	النقد المسرحي	٤٤٢	مسرح الغضب
٥٠٤	نقطة الانطلاق	٤٤٣	المسرح الوثائقي
٥٠٥	نموذج العرض	٤٤٣	المسرح الفقير
٥٠٥	نموذج القوى الفاعلة	٤٤٦	مسرح القسوة
٥٠٩	النو (مسرح -)	٤٤٨	المسرح المذريبي
		٤٥٠	مسرح المضطهد
	هـ	٤٥٢	المسرح المفتوح
		٤٥٣	المسرح المقروء
٥١٣	الهابتغ	٤٥٥	مسرح المفهي
٥١٤	الهواة (مسرح -)	٤٥٦	المسرح الملحمي
	و	٤٦١	المسرح الموسيقي
		٤٦٢	مسرح الهواة الملحن
٥١٦	الواقعية والمسرح	٤٦٢	المسرحة
٥٢٠	الوثائقي التسجيلي (المسرح -)	٤٦٤	مسرحية الفضل الواحد
٥٢٣	الوحدات الثلاث	٤٦٥	مُشابهة الحقيقة
٥٢٧	الوزقة المسرحية	٤٦٨	المشهد
٥٢٧	وسائل الاتصال والمسرح	٤٦٨	المضحك

فهرس الأعلام

غربي - أجنبي

إدريس محمد (١٩٤٤-)، ١٣، ١٩، ٣٤، ٤٦، ٩٠، ٢١٣، ٢٤٤، ٢٦٧، ٣٢٢، ٣٢٩، ٣٦٣، ٤٧٦، ٤٩٤
إدريس يوسف (١٩٢٧-١٩٩١)، ٢٩، ٣٧، ٤٦، ١٤١، ١٨٠، ٢٤٥، ٤٦٢، ٤٦٥
إدغار دافيد، Edgard D. ٢٠٥
أرابال فرناندو (١٩٣٢-)، Arrabal F. ٤٧، ٢١٩، ٣٠٥، ٤٤٨
أراغون لويس، Aragon L. ٤٥، ٢٥١، ٢٥٣
أرب هانز، Arp H. ١٩٣
إرتل إيثلين، Ertel E. ٢٥٥
آرتو أنطونان (١٩٤٨-١٨٩٦)، Artaud A. ٥، ٦، ١٠، ١٢، ١٦، ١٩، ٢١، ٤٩، ٦٢، ٦٦، ٨٦، ١٠١، ١٠٢، ١٣٢، ١٧٠، ٢٢٧، ٢٣٠، ٢٥٣، ٢٥٤، ٢٧٧، ٢٩٧، ٢٩٨، ٣١١، ٣٤٠، ٤١٥، ٤١٧، ٤٣٩، ٤٤٤، ٤٤٦، ٤٤٧، ٤٦٤، ٤٨١، ٤٩١
أردش سعد (١٩٢٤-)، ١٢، ٨٤، ٤٢٨
أردن جون (١٩٣٠-)، Arden J. ٤٤٣، ٤٥٩
أرسطو (٣٨٤-٣٢٢ ق.م)، Aristote ٨، ٢٢، ٢٣، ٥٥، ٥٨، ٦٨، ٧٢، ٧٤، ٩٢، ١٠١، ١٠٣، ١٢٣، ١٢٤، ١٢٤، ١٢٦، ١٢٨، ١٣٠، ١٣٠، ١٣١، ١٣٦، ١٤٢، ١٤٧، ١٦٦، ١٦٧، ١٧١، ١٧٢، ١٧٦، ١٧٨، ١٨٨، ٢٠٨، ٢١٤، ٢٣٥، ٢٣٨، ٢٤٨، ٢٧١، ٢٨١، ٣١٢، ٣١٨، ٣٣٢، ٣٣٨، ٣٤١، ٣٤٣، ٣٥٢، ٣٥٨، ٣٦٩، ٣٧٥، ٤٠١، ٤٠٦، ٤٠٨، ٤١٣، ٤١٤، ٤٢٢، ٤٢٣، ٤٥١، ٤٥٧، ٤٦٥، ٤٦٨، ٤٧١، ٥٠٢، ٥٠٣، ٥٢٥، ٥٢٧

أياظة عزيز (١٨٩٩-١٩٧٣)، ٢٨٣
أبرجيس جورج، Aperghis G. ١٢٠، ٤٦١
إيسن هنريك (١٨٢٨-١٩٠٦)، Ibsen H. ٧٣، ١٣٧، ١٣٨، ١٩٧، ٢٩٤، ٢٩٥، ٤٠٤، ٤٢٩، ٤٧٢، ٥١٧
إين حزم، ١٩٠
إين رشد (١١٢٦-١١٩٨)، ٧٤، ٣٨٢، ٤١٢، ٤٢٤
إين سينا (٩٨٠-١٠٣٧)، ١٢٣، ١٣١، ٣١٢، ٣٨٢، ٤١٢، ٤٢٤
أبو الحسن نبيه، ٤٨٤
أبو ديس منير، ١٢، ١٣، ٥١، ٤٤٦
أبو سالم فرانسوا، ٢، ١٣
أبو السعد شعبان، ٨٤
أبولينير غيوم (١٨٨٠-١٩١٨)، Apollinaire G. ١٩٤، ٢٥٢، ٣٠١، ٤٣٩
أبي بشر بن متى، ١٣٠، ١٧٢، ٣١٢، ٤٢٤
أبيا أدولف (١٨٦٢-١٩٢٨)، Appia A. ٩، ٤٠، ٧٧، ٨٦، ٢٢٤، ٢٢٧، ٢٣٠، ٤٣٤، ٤٣٩، ٤٤٦
أبيض جورج (١٨٨٠-١٩٥٩)، ١٢، ١٨، ٥١، ٦٢، ٣٣٧، ٤٩٦
إبيكارموس، Epicharmus ٨٨
أتون لوسيان، Attoun L. ٤٥٣، ٤٥٤
أحمد رفيق علي، ٤٩٤
أداموف آرتور (١٩٠٨-١٩٧٠)، Adamov A. ٤٥، ١٠٤، ٢٧١، ٣٠٥، ٣٢٨، ٣٩٤، ٤١١

- ٣٧٨ ، L.
 أندرياني جان بير (١٩٤٠-)، Andréani J.P.
 ٣٢٨
 أنزيو ديديه، Anzieu D. ٦٥
 أنطوان أندريه (١٩٤٣-١٨٥٨)، Antoine A.
 ٨، ٩، ١٦، ١١٩، ٢٧٨، ٢٩٤، ٢٩٤، ٢٩٥، ٣٠١، ٣٢٧، ٤١٨، ٤٢٩، ٤٨١
 ٥١٧
 أنطون قرّح (١٨٧٤-١٩٢٢)، ١٣٩، ٤٩٩
 أنوي جان (١٩١٠-١٩٨٧)، Anouilh J.
 ٤٥٦، ٣٨٥، ١٦٥
 أوبرسفلد آن (١٨٧٧-١٨٧٧)، Ubersfeld A.
 ١٥٢، ١٥١، ٣٢٨، ٣٢٧، ٢٥٥، ٢٥٥، ٣٢٩، ٣٤١، ٤١٧، ٤٩٨، ٥٠٦، ٥٢٧
 أوتان إدوار (١٨٧١-١٩٦٤)، Autant E.
 ٦٢، ١١٩، ١٩٣
 أوركخان (١٢٨٨-١٣٥٩)، Aurkhan
 أوركيني إسطفان (١٩١٢-١٩٧٩)، Orkány I.
 ٣٠٦
 أوريكيوني كاترين (١٨٧٧-١٨٧٧)، Orecchioni C.
 ١٨٦
 أوريول جان بانيت (١٨٠٦-١٨٨١)، Auriol
 ٤٨٦، J.B.
 أوسبورن جون (١٩٣٩-١٩٩٤)، Osborn J.
 ٤٤٢
 أوستروفسكي (١٨٢٣-١٨٨٦)، Ostrowsky A.
 ٥١٧
 أوفنباخ جاك (١٨١٩-١٨٨٠)، Offenbach J.
 ٨٣، ٨٢
 أوكيسي شين (١٨٨٠-١٩٦٤)، O'Casey S.
 ٢٨٢
 أولوسوي ميميت (١٩٤٢-١٩٤٢)، Ullusoy M.
 ٣٢٩، ٢٦٠، ١٤٩، ١٢٢
 أوليفيه لورانسل (١٩٠٧-١٩٨٩)، Olivier L.
 ٤٨٠، ٣٥٩
 أونامونو مينيل (١٩٠١-١٩٠١)، Unamuno M.
 أونو كازوو (١٩٠٠-١٩٠٠)، Oono Kazuo
 أونيل أوجين (١٨٨٨-١٩٥٣)، O'Neil E.
 أرسطوفان (٤٤٥-٣٨٥ ق.م)، Aristophane
 ٣٢٣، ٣٣٠، ٣٠٤، ١٦٤، ١٣٨، ٥٥
 ٤١١، ٣٧٧، ٣٧٦
 أريستو لودوفيكو (١٤٧٤-١٥٣٣)، Ariosto L.
 ٣٧٩، ١٢٩
 أستير فريد (٢٨٨-٥٠٠)، Astaire F.
 أسخيلوس (٥٢٥-٤٥٦ ق.م)، Eschyle
 ٤٦، ٤١١، ٣٥٦، ٢٧٠، ٢٢٢، ١٢٨، ١٢٤
 أسدي جواد (١٩٤٩-١٣)، ١٣
 إسكندراني نوال (٣٧٥-٣٧٥)، ٣٧٥
 إسلين مارتين (١٩٩-١٩٩)، Esslin M.
 آس أوسكار (١٨٧٦-١٩٣٦)، Asche O.
 ١١٢
 أشقر نضال (٢-٢)، ٢
 أشلي فيليب (٢٦٢-٢٦٢)، Ashley Ph.
 أطرش نائلة (١٩٤٩-١٩٤٩)، ٤٧٦، ٣٢٩، ٣٢٢
 أغربي محمد (١٢-١٢)، ١٢
 أغواني سلامة (٣٠٨-٤٩٦)، ٤٩٦
 أفريينوف نيقولا (١٨٧٩-١٩٥٣)، Evreinoff
 ٤٦٢، ٣٩٩، ٩، N.
 أفلاطون (٤٢٧-٣٤٧ ق.م)، Platon
 ٩٢، ٧٢، ١٣٠، ١٣٧، ١٤٨، ١٩٠، ٣٤٤، ٣٥٨
 ٥٢٣، ٤٦٨، ٤١٣
 أكانس فيتو (٣١٠-٣١١)، Accanci V.
 أكيوموف نيقولا (١٩٠١-١٩٦٨)، Akimov N.
 ٢٨٦
 أكيوس لوسيوس (٢٢-٢٢)، Accius Lucius
 ألبرتان (٨-٨)، Albertin
 ألكي إدوارد (١٩٢٨-١٩٩)، Albee E.
 ٣٠٥، ١٩٩، ٥١٩، ٤٦٤، ٣٤٩
 ألتوسير لويس (١٤٨-١٤٨)، Althusser L.
 أليو روني (١٩٢٤-١٩٢٤)، Allio R.
 إليوت توماس (١٨٨٨-١٩٦٥)، Elliot T.S.
 ٣٨١، ٢٨٢
 إليوت جورج (٥١٧-٥١٧)، Eliot G.
 إمام عادل (١٤٦-١٤٦)، ١٤٦
 أمي كان (١٣٣٣-١٣٨٤)، Ami Kan
 إنجاردن رومان (٢٣-٢٣)، Ingarden R.
 أندرونيكوس ليفوس (٢٤٠ ق.م)، Andronicus

باستور T. Pastor، ٣٤٩
 باسكال جان J. Pascal، ٤٠٣
 باشلار غاستون G. Bachelard، ١٥٤
 بافلوف P. Pavlov، ١١٣
 بافيس باتريس P. Pavis، ١٨٧، ٢٥٥، ٣٢٧
 باكتير علي احمد (١٩٦٩-١٩١٠)، ٢٨٣
 بالانشين جورج G. Balanchin، ٩١
 باللا جياكومو (١٩٥٨-١٨٧١)، Balla G.، ٤٢٢
 بانويل مارسيل (١٨٧٤-١٨٩٥)، Pagnol M.، ٤٧، ١١٢
 باوش بينا (١٩٤٠-)، Bausch P.، ٢٢٧، ٣٧٤
 باومغارتن (١٩٠٦، ٣٤٥، ٣١٦، ٥٠٢)، Baumgarten
 باوهاوس Bauhaus، ٣٤٠، ٤٣٨
 بايون لورد (١٨٢٤-١٧٨٨)، Byron، ٢٣٥، ٤٥٤، ٢٨٢
 بدوي عبد الرحمن، ١٧٢، ٤٦٠
 براك جورج G. Bracque، ٩٩، ١٤٥، ٤٠٠
 برامبوليني انريكو (١٩٥٦-١٨٩٤)، Prampolini، ٤٢٢، E.
 براهم اوتو (١٩١٢-١٨٥٦)، Brahm Otto، ٩
 برجسون هنري H. Bergson، ٥٩، ١٠٠، ٤٦٨
 برشيد عبد الكريم (١٩٤٣-)، ٦، ٦، ٣٧
 برغمان انفمار (١٩١٨-)، Bergman I.، ١٥٧، ٤٢٠
 برنار جان نجاك (١٩٧٢-١٨٨٨)، Bernard J.J.، ٢٩٢، ٤٤١
 برنار سارة (١٩٢٣-١٨٤٤)، Bernhard S.، ٦٢، ٤٨٠
 برنار كلود C. Bernard، ٢٩٣
 برنانوس جورج (١٩٤٨-١٨٨٨)، Bernanos، ٢١٩، G.
 بروب فلاديمير V. Proppe، ١٠٦، ٢٥٤، ٥٠٦، ٣٤١، ٢٨٦، ٢٥٥
 بروتون اندريه A. Breton، ٢٥٢
 بروساك Brusak، ٢٥٤
 بروك بيتر P. Brook (١٩٢٥-)، ٢١، ٤١

١٢٧، ٤٣٠، ٤٦٥، ٥١٩
 بيسلن مارتن M. Esslin، ٣٠٣
 ايغان بيرس P. Egan، ١٠٩
 ايكو اومبرتو U. Ecco، ٢٥٥، ٢٨٥
 ايكوف كونراد (١٧٧٨-١٧٢٠)، Ekhof K.، ٥١
 ايكيدا كارلوتا Ikeda Karlotta، ٩٠
 ايلام كير K. Ilam، ٢٥٥
 ايلياد ميرسيا M. Eliade، ٦٥
 ايميه مارسيل (١٩٦٧-١٩٠٢)، Aymé M.، ١١٢
 اينغنييري انجيلو A. Ingegneri، ٤٠
 ايوب احمد (١٩١٢-)، ٣٠٨، ٤٩٦
 ايوبي صلاح الدين، ١٩١

ب

بابا انور (١٩١٥-١٩٨٧)، ٢٧٤
 باتي غاستون (١٩٥٢-١٨٨٥)، Baty G.، ١١٩، ٤٤١
 باتيللوس Bathillus، ٨٨
 باختين ميخايل (١٩٧٥-١٨٩٥)، Bakhtine M.، ٧٣، ١٣٣، ٢٨٦، ٣٣٠، ٣٦٨
 باختين نيقولا (١٩٧٥-١٨٩٥)، Bakhtine N.، ٣٧٧
 بارات بيير P. Barrat، ٤٦١
 باربا اوجيني (١٩٢٧-)، Barba E.، ١٥، ٥٠، ٦٥، ٦٧، ٨١، ٢٦٩، ٢٩٨، ٤٨٢
 باربييري Barbieri، ١٥٦
 بارت رولان (١٩٥٤-)، Barthes R.، ١٢٤، ١٥٧، ٢٤٤، ٢٥٥، ٣٤١، ٣٤٢، ٣٥٤
 ٣٧٢، ٤٥٩، ٤٦٣، ٥٠٣
 بارساك اندريه (١٩٧٣-١٩٠٩)، Barsacq A.، ٤١٩
 باوكر خرائيل (١٩٤٦-١٨٧٧)، Barker G.، ٩
 بارو جان لوي (١٩٩٤-١٩١٠)، Barrault J.L.، ١٥، ٩١، ٢٠٠، ٢٥٩، ٣٩١، ٤١٩، ٤٤٠، ٤٤٨
 باري جيمس J. Barrie (١٩٣٧-١٨٦٠)، ٤١
 بازوليني بيير باولو P.P. Pasolini، ١٢٨

- بلاوتوس (٢٥٤-١٨٤ ق.م) Plautus ، ٨٨ ،
٣٧٨ ، ٣٣٣ ، ٣٠٤ ، ١٢٨
بلبل فرحان (١٩٣٧-) ، ٤٣٨ ، ٣٢٤ ،
بلزاک Balzac ، ١٥٣ ، ٥١٧
بلوقال مارسیل (١٩٢٥-) Bluwal M. ، ١٤٦
بلیر Blair ، ٣٨٥
بن جونسون (١٥٧٢-١٦٣٧) Ben Johnson ،
٣٨٤ ، ٣٧٩ ، ٣٧٠ ، ٣٣٦ ، ١٤٢ ، ٥٧
٤٦٧ ، ٥٢٤
بن دانیال موصلي مُحَمّد (١٢٤٨-١٣١١) ،
١٩٢
بن عربي محبي الدين ، ١٩٠
بن عیاد علي ، ١٢
بنتلي إريك E. Bentley ، ٤٩٩
بنفینست إميل E. Benveniste ، ١٨٦
بو نصّار جوزيف ، ٤٤٦
بوال أوجستو (١٩٣١-) Boal A. ، ١٢٢ ،
١٣٢ ، ١٤٩ ، ٢٦٠ ، ٤٣٤ ، ٤٥٠ ، ٤٥١
بوالو نیقولا (١٦٣٦-١٧١١) Boileau N. ،
١٢٥ ، ٢٢٦ ، ٣٤٤ ، ٣٤٨ ، ٣٥٨ ، ٣٧٠
٤١١
بوتیشیر موريس (١٨٦٧-١٩٦٠) Pottecher ،
٤٨٨ ، ٢٧٩ ، ٢٥٩ ، M.
بوتشینی جیاکومو (١٨٥٨-١٩٢٤) G. Puccini ،
٧٧
بوتیل رومان R. Bouteille ، ٤٥٥
بودریار جان J. Baudrillard ، ٣٢٧
بورديه إدوار (١٨٨٦-١٩٤٥) Bourdet E. ،
١١١
پوریه شارل (١٦٧٥-١٧٤١) Poree Ch. ، ٤٤٩
پوسان نیقولا N. Poussin ، ٣٧٠
پوشکین آلکسندر (١٧٩٩-١٨٣٧) Pouchkine ،
٤٥ ، ٣٣٦ ، A.
بوشنر جورج G. Buchner (١٨١٣-١٨٣٧) ،
١٧٦ ، ٣٨١ ، ٤٠٤ ، ٤٩٥ ، ٥٢١
بوغاتیریف سیرج S. Bogatyrev ، ٢٥٤ ، ٢٨٦
پولانسکی رومان R. Polansky ، ٤٢٠
بولغاکوف میکائیل (١٨٩١-١٩٤٠) Boulgakov ،
- ١٤٦ ، ٢٥١ ، ٤٣٥ ، ٤٤٥ ، ٤٤٨ ، ٤٨٢ ،
٥٢٢
بروکتور فردریک فرانسیس (١٨٥١-١٩٢٩) ،
Proctor F.F. ، ٣٤٩
بروکفیلد تشارلز Brookfield Ch. ، ٣٠٨
برومون Bremond ، ٣٤١
برویر لی Breuer L. ، ٣١٢
بریانتسیف آلکسندر Briantsev A. ، ٤٢
بریشٹ برتولت (١٨٩٨-١٩٥٦) Brecht B. ،
١٠ ، ١١ ، ١٢ ، ١٦ ، ١٧ ، ١٨ ، ٢٢ ، ٢٥ ،
٢٨ ، ٣٠ ، ٣٤ ، ٣٤ ، ٣٨ ، ٤١ ، ٤٥ ، ٤٩ ،
٦٣ ، ٧٤ ، ٧٨ ، ٨١ ، ٨٤ ، ٨٦ ، ٩٣ ،
٩٤ ، ١٠٤ ، ١٠٧ ، ١١٥ ، ١١٦ ، ١١٩ ،
١٢١ ، ١٣٢ ، ١٣٦ ، ١٣٧ ، ١٣٨ ، ١٣٩ ،
١٣٩ ، ١٤٠ ، ١٤١ ، ١٤٤ ، ١٤٨ ، ١٥٢ ،
١٥٣ ، ١٥٨ ، ١٦٥ ، ١٦٨ ، ١٧٣ ، ١٧٤ ،
١٧٦ ، ١٨٠ ، ١٩٧ ، ١٩٩ ، ٢٠٤ ، ٢٠٦ ،
٢٠٧ ، ٢٠٨ ، ٢٠٩ ، ٢١٠ ، ٢١٠ ، ٢٢٥ ،
٢٤١ ، ٢٤٣ ، ٢٥٠ ، ٢٥٤ ، ٢٥٩ ، ٢٦٠ ،
٢٧١ ، ٢٧٤ ، ٢٧٦ ، ٢٧٧ ، ٢٨٠ ، ٢٨٤ ،
٢٨٧ ، ٢٨٩ ، ٢٩٦ ، ٣٠٣ ، ٣٠٨ ،
٣٠٩ ، ٣١٧ ، ٣٢٧ ، ٣٣١ ، ٣٤٢ ، ٣٤٤ ،
٣٥٣ ، ٣٥٧ ، ٣٦٣ ، ٣٧٤ ، ٣٨٨ ، ٣٩٤ ،
٣٩٩ ، ٤٠٤ ، ٤٠٦ ، ٤٠٧ ، ٤٠٨ ، ٤١٢ ،
٤١٥ ، ٤١٥ ، ٤١٧ ، ٤٢٧ ، ٤٢٨ ، ٤٣٠ ،
٤٣١ ، ٤٣٧ ، ٤٤٠ ، ٤٥١ ، ٤٥٦ ، ٤٦٣ ،
٤٦٤ ، ٤٩٢ ، ٤٩٨ ، ٥٠٤ ، ٥٠٥ ، ٥٠٨ ،
٥١٢ ، ٥١٨
بریوسوف فالیری V. Brioussov ، ٥٤ ، ٢٧٥
بسنائی بطرس ، ٤٢٤
بسیو معین ، ٢٨٣
بلان روجیه (١٩٠٧-١٩٨٤) Blin R. ، ٤١٩
بلانش آوگست (١٨١١-١٨٦٨) Blanche A. ،
٣٤٩
بلانشون روجیه (١٩٣١-) Planchon R. ، ٤٥ ،
٢٦٧ ، ٣٢٨ ، ٤١٩
بلانشیه جیمس روبنسون (١٧٩٦-١٨٨٠) ،
Planché J.R. ، ٥٧

٢٩٤، ١٩٦

- بيكيايا فرانسيس، ١٩٣، Picabia F.
 بيكاسو پابلو، ٩٩، ١٤٥، ١٩٤، Picasso P.
 ٢٢٤، ٢٥٢، ٤٠٠
 بيكسيرويكور جيلبير (١٧٧٣-١٨٤٤)
 ٤٩٧، Pixérécourt G.
 بيكيت صموئيل (١٩٠٦-١٩٨٩)، Beckett S.
 ١١، ٢٥، ٦٤، ٨٦، ٩١، ١٠٤، ١٢٩،
 ١٤٦، ١٧٠، ١٧٦، ١٧٩، ١٩٧، ١٩٩،
 ٢٥١، ٢٧١، ٢٩٢، ٣٠٤، ٣٢٥، ٣٤٣،
 ٣٩٢، ٣٩٤، ٤١١، ٤١٩، ٤٢٧، ٤٣٠،
 ٤٦٤، ٤٩٥، ٥٠٨
 بيكر جوزفين، ٥٠٠، Becker J.
 پيلادوس، ٨٩، Pyladus
 پيليکو سيلفيو (١٧٩٨-١٨٤٥)، Pellico S.
 ٢٣٧
 بينه كارملو (١٩٣٧-)، Bene C. ٣٢٦، ٤٦١
 بينتر هارولد (١٩٣٠-)، Pinter H. ١٩٩،
 ٢٩٠، ٣٠٤، ٤٤٣
 بينجه رويير (١٩٢٠-)، Pinget R. ١٩٩، ٣٠٥

ت

- تاتلين، ١٠٤، Tatlin
 تاتي جاك، ١٠٩، Tati J.
 تاداشي سوزوكي، ٣٦٣، Tadashi Suzuki
 تاسو توركانو (١٥٤٤-١٥٩٥)، Tasso T. ٢٢٥
 تافياني فرديناندو، ٦٧، Taviani F.
 تالما، ٤٨٠، Tagma
 تانجي ايڤ، ٣١٠، Tanguy Y.
 تايروف ألكسندر (١٨٨٥-١٩٥٠)، Tairov A.
 ٩، ٤٥، ١٠٥، ١٢٧، ٢٦٦، ٢٧٥، ٢٨٦،
 ٤١٩، ٤٢٩، ٤٢٩، ٥١٨
 تريتيانوف سيرغي (١٨٩٢-١٩٣٩)، Tretiakov
 ٣٢٣، S.
 تزارا تريستان (١٨٩٦-١٩٦٣)، Tzara T. ١٩٣
 تشايكوفسكي بيوتر، ٩٩، Tchaikovsky P.
 تشايلد لوسيندا، ٣٧٤، Child L.

٣٥٠، M.

- بولوك جاكسون، ٣١٠، Pollock J.
 بوليز پير (١٩٢٥-)، Boulez P. ٤٦١
 پوليري جاك، ١٢٠، Polieri J.
 بومارشيه پير (١٧٣٢-١٧٩٩)، Beaumarchais
 ٣٨١، ٣٤٦، ٢٧٠، ١٩٥، ٧٥، ٥٩، P.
 بونسراوكون اومورا (١٧٣٧-١٨١٠)،
 Bunrakuken Uemura ١١٢
 بوليزيغ هانز، ٣٢١، Poelzig H.
 بيس رحمين، ٥١، ١٢،
 بيتهوفن لودفيغ فان (١٧٧٠-١٨٢٧)، Beethoven
 ٤٩٢، ٧٨، M.
 پيتويف جورج (١٨٨٤-١٩٣٩)، Pitoëff G.
 ١١٩
 بيجار موريس، ٢٢٨، ٩٩، Béjart M. ٣٧٤
 بيرانديللو لويجي (١٨٦٧-١٩٣٦)، Pirandello
 ٤٣٦، ٤٣٠، ٣٣١، ١٠٤، ٩٤، ٧١، M.
 ٤٣٧، ٤٧٧
 بيردويستل راي، ٣٤٠، Birdwhistell R.
 بيرس شارل ساندرس، ٢٥٣، Pierce Ch.S.
 بيرغ ألبان (١٨٨٥-١٩٣٥)، Berg A. ٧٧
 بيرغ پتر، ٤٤١، Berg P.
 بيرك ادموند، ٢٢٦، Burke E.
 بيرنهارد توماس (١٩٣١-١٩٨٩)، Bernhard T.
 ٢٥١
 بيروزي، ٤٨٢، Peruzzi
 بيروغليزي جيوفاني باتيستا (١٧١٠-١٧٣٦)،
 Peroglése J.B. ٨١
 بيزه جورج (١٨٣٨-١٨٧٥)، Bizet G. ٨٢،
 ٨٤
 بيسكاتور ارون (١٨٩٣-١٩٦٦)، Piscator E.
 ٢٢، ١٢١، ١٣٨، ٢٠٦، ٢٠٩، ٢١٦، ٢٥٨، ٢٥٩،
 ٢٦٦، ٢٧٩، ٣٠٨، ٣٠٩، ٣٢١، ٣٢٣، ٤١٩، ٤٣٨،
 ٤٤٠، ٥٢١، ٤٥٦
 بيك جوليان (١٩٣٥-)، Beck J. ٦٧، ١،
 ٤٢٦
 بيك هنري (١٨٣٧-١٨٩٩)، Becques H.

جانسن ستيف Jansen S. ، ٢٣
 جاهين صلاح ، ٨٤
 جبارة ريمون (١٩٣٥-) ، ٤٧ ، ١١٩ ، ٢١٩
 جبالى توفيق (١٩٤٤-) ، ٢٩٢ ، ٣٢٩
 جبر محمود ، ١٤٦
 جبرتي عبد الرحمن ، ٤٢٤
 جلدانوف Jdanov ، ٥١٩
 جدعون أندريه ، ٣٠٨
 جريئلي حسن (١٩٤٨-) ، ٢٤٦ ، ٢٥١ ، ٣٢٩
 ٣٤٦ ، ٤٤٠
 جسسر ليوبولد (١٩٤٥-١٨٧٨) Jessner L. ،
 ١٣٥ ، ٤١٩
 جمالي فاضل (١٩٤٥-) ، ١٣ ، ٣٢٩
 جلال ابراهيم (١٩٢٣-) ، ٤٦٠
 جلال عثمان (١٨٩٨-١٨٢٩) ، ٤٦
 جمعة عماد ، ٢٦٧ ، ٣٧٥
 جواد حميد محمد ، ١٢
 جوردوي جان Jourdeuil J. ، ٢٠٥
 جوس مارسيل Jaus M. ، ١٧١
 جوس هانس روبر Jaus H.R. ، ٥٦ ، ١٤٨
 ٤٠٨ ، ٤٦٨
 جوفيه لوي (١٩٥١-١٨٨٧) Jouvett L. ، ١٠
 ١١٩ ، ٤٨٠
 جونز اينيفو (١٦٥٢-١٥٧٣) Jones I. ، ٣٩
 ٥٧ ، ٢١٥ ، ٣٢٠
 جونيت جيرار Genette G. ، ٢٤٩
 جيبي مانويل (١٩٤٦-) ، ٤٢
 جيريسون جون Jerison J. ، ٥٢٠
 جيرودو جان (١٩٤٤-١٨٨٢) Giraudoux J. ،
 ١٢٧ ، ١٢٨ ، ٣٨٤ ، ٤١٩
 جيميه فيرمان (١٩٣٣-١٨٦٩) Gemier F. ،
 ١٤٩ ، ١٦٢ ، ٢٥٩ ، ٢٧٩ ، ٢٩٤ ، ٣٢٤
 ٤٣٤ ، ٤٨٨
 جينه جان (١٩٨٦-١٩١٠) Genet J. ، ١١
 ٢٥ ، ٢٩ ، ٧١ ، ٩٤ ، ١٠١ ، ٢٦٠ ، ٣٢٨
 ٣٥٧ ، ٤١٧ ، ٤١٩ ، ٤٣٦ ، ٤٤٨

تشيوخوف أنطون (١٩٠٤-١٨٦٠) Tchekhov ،
 ١٣٠ ، ١٦ ، ٧٣ ، ٥٥ ، ٢٦ ، ٢٤ ، ٨٤
 ١٧٦ ، ١٩٧ ، ٢٤٠ ، ٢٩٠ ، ٢٩٢ ، ٣٢٥
 ٣٢٦ ، ٣٢٩ ، ٣٤٣ ، ٣٨١ ، ٣٨٦ ، ٣٨٦
 ٤٢٨ ، ٤٣٢ ، ٤٣٧ ، ٤٤١ ، ٤٦٤ ، ٤٩٣
 ٥١٧
 تشيوخوف مايكل (١٩٥٥-١٨٩١) Tchekhov ،
 ٤٩ ، M.
 تشيرينا لودميلا Tcherina L. ، ٣٧٤
 تورغينييف إيفان (١٨٨٣-١٨١٨) Tourgenieff ،
 ٥١٧ ، I.
 تولستوي ألكسي (١٩٤٥-١٨٨٢) Tolstoï A. ،
 ٤٢
 تولستوي ليون (١٩١٠-١٨٢٨) Tolstoï L. ،
 ٥١٧
 توللر أرنست (١٩٣٩-١٨٩٣) Toller E. ،
 ١٣٥ ، ١٣٤
 تونسّي بيرم (١٩٦١-١٨٩٣) ، ٢٨٣
 تيرانس (١٨٤-١٥٩ق.م) TERENCE ، ٨٨ ، ٣٧٨
 تيرنر فيكتور Turner V. ، ٦٦
 تيسبيس (٥٢٥-٤٥٦ق.م) Thespis ، ١٢٣
 ١٦١ ، ١٨٢ ، ٢٦٨ ، ٣٥٥
 تيك لودفيغ (١٨٥٣-١٧٧٣) Tieck L. ، ٢٣٥
 ٤٥٣
 تيلي فيستا Tilley V. ، ٣٤٩
 تيمور محمد ، ١١ ، ٨٤ ، ٤٩٩
 تيمور محمود ، ٣٨٣ ، ٥٢٠
 تين هيوليت Taine H. ، ٥١٦
 تيوقريطس Théocrite ، ٢٢٥

ج

جار جان ميشيل Jarre J.M. ، ٤١ ، ٣٠٧
 ٤٦١
 جاري ألفريد (١٩٠٧-١٨٧٣) Jarry A. ، ٩
 ٢١٢ ، ٢٢٩ ، ٣٠٤ ، ٣٣٥ ، ٣٨٢ ، ٤١١
 جاكوبسون رومان Jacobson R. ، ١٥٠
 ٢٨٦

ح

دریش مید ، ۷۷ ، ۸۳ ، ۸۴ ، ۲۱۲ ، ۲۸۳ ، ۳۴۸

دستوفسکی Dostoevski ، ۴۵ ، ۱۴۶
دوبلن آلفرید (۱۸۷۸-۱۹۵۷) Doblein A. ، ۲۰۸

دوبیناک (الاب) D'Aubignac (۱۶۷۱-۱۶۰۴) ، ۲۴۹ ، ۱۹۵ ، ۱۸۷ ، ۱۶۸ ، ۱۲۵ ، ۵۲۷ ، ۳۵۸

دوراس مارگریت (۱۹۱۴-) Duras M. ، ۲۱۰ ، ۴۳۰

دوران جیلیر Durand G. ، ۱۵۵
دورت بزنا (۱۹۹۴-۱۹۲۹) Dort B. ، ۲۰۵ ، ۲۰۶ ، ۴۸۱ ، ۵۰۳

دورکهایم ایل Durkheim E. ، ۲۵۶
دورنمات فریدریک (۱۹۹۰-۱۹۲۱) Durrenmatt F. ، ۳۳۱ ، ۱۲۹ ، ۱۰۴ ، ۶۳ ، ۴۳۷ ، ۳۸۵ ، ۳۳۵

دورو Durow W. ، ۴۸۷
دوس پاسوس (۱۹۷۰-۱۸۹۶) Dos Passos ، ۲۵۹

دوسین ریومون Dessaignes- G. Ribemont ، ۱۹۳

دوشان مارسیل (۱۹۶۸-۱۸۸۷) Duchamp ، ۴۲۱ ، M.

دوفنشاير دوق ، ۱۸۱
دوفینیو جان Duvignaud J. ، ۴ ، ۱۶۱ ، ۴۷۹ ، ۳۹۷ ، ۳۳۸ ، ۲۵۶

دوکرو اوزوالد Ducrot O. ، ۱۸۷
دوکرو ایتین (۱۸۹۸-۹-) Decroux E. ، ۱۵ ، ۲۰۰ ، ۱۷۱ ، ۹۱ ، ۶۶

دولوز جیل Deleuze J. ، ۲۲۸
دوللان شارل (۱۹۴۹-۱۸۸۵) Dullin Ch. ، ۴۸۰ ، ۳۹۰ ، ۳۲۴ ، ۱۴۹ ، ۱۱۹ ، ۴۸

دوماس الکسندر الاب (۱۸۷۰-۱۸۰۲) Dumas ، ۴۹۷ ، ۸ ، A.

دوماس الکسندر الابن (۱۸۹۵-۱۸۲۴) Dumas ، ۵۱۷ ، ۸۴ ، (Fils) A.

حاجو عمر ، ۳۲
حجاج ابراهیم ، ۸۴
حجازي سلامة (۱۹۱۷-۱۸۵۲) ، ۸۳
حسني دارود ، ۷۷
حفار نبیل ، ۴۶۰
حفني حسن ، ۷۸
حكيم توفيق ، ۳۷ ، ۶۴ ، ۱۲۷ ، ۲۴۵ ، ۲۴۶ ، ۳۰۶ ، ۴۲۸ ، ۴۳۸ ، ۴۵۴ ، ۴۶۵ ، ۵۲۰
حلمي عباس ، ۵۱
حمصي ندی (۱۹۵۷-) ، ۹۰
حمصي فائق (۱۹۴۶-) ، ۴۲ ، ۹۰

خ

خزندار شریف (۱۹۴۰-) ، ۱۲ ، ۱۴۱ ، ۴۶۰
خمیسی عبد الرحمن ، ۷۸
خوري جلال (۱۹۳۴-) ، ۲ ، ۶۴ ، ۱۴۱ ، ۲۶۰ ، ۴۶۰
خیاط سامی ، ۳۰۸
خیاط غی ، ۱۲۲
خیام عمر ، ۱۹۰
خیری بدیع ، ۸۴ ، ۲۸۳
خیری عادل ، ۱۱۲

د

داروین Darwin ، ۵۱۶
داسی کاترین Dasté C. ، ۴۲
دالکروز ایل جاک (۱۹۵۰-۱۸۶۵) Dalcroze ، ۳۷۴ ، ۲۲۷ ، ۱۷۰ ، ۴۸ ، E.J.
دانستنکو نیمیروفیتش (۱۹۴۳-۱۸۵۸) Dantschenko N. ، ۹
دانتی Dante D. (۱۳۲۱-۱۲۶۵) ، ۲۲۹
دان کسین پی Dan Ximpei ، ۷۸
دنورل جورج ، ۲۲ ، ۳۳۵ ، ۳۸۲ ، ۴۳۸
دراپلن جون (۱۷۰۰-۱۶۳۱) Dryden J. ، ۵۱۷

- رابلې فرانسوا (۱۵۵۳-۱۴۹۴)، Rabelais F. ۳۶۸، ۳۳۰، ۲۷۳، ۶۴
- رامسین جان (۱۶۳۹-۱۶۹۹)، Racine J. ۲۹، ۴۶، ۶۸، ۶۹، ۱۰۲، ۱۰۴، ۱۰۶، ۱۱۷، ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۳۸، ۱۴۶، ۱۵۵، ۱۷۷، ۱۸۷، ۱۸۸، ۲۱۹، ۲۲۱، ۲۵۰، ۲۵۷، ۲۷۱، ۲۸۱، ۲۸۵، ۲۹۱، ۳۴۰، ۳۴۲، ۳۵۳، ۳۶۵، ۳۷۰، ۳۷۱، ۳۷۹، ۳۸۰، ۴۰۳، ۴۵۰، ۴۶۶، ۵۰۴، ۵۲۷
- راعي علي، ۳۷، ۴۵، ۳۸۳، ۴۸۴
- رافیل مود، Ravel M. ۳۴۹
- رامبو آرتور، Rimbaud A. ۲۵۲
- راینهاردت ماکس (۱۸۷۳-۱۹۴۳)، Reinhardt M. ۹، ۸۳، ۱۱۹، ۱۳۵، ۱۳۶، ۲۰۶، ۲۵۹، ۳۰۸، ۳۲۱، ۳۴۰، ۳۹۱، ۴۱۹، ۴۲۸، ۴۲۹، ۴۳۴
- رحباني (الأخوين)، ۲۶۷، ۳۷۵، ۳۸۸، ۴۸۴
- رحباني زباد (۱۹۵۶-)، ۱۳، ۳۲، ۶۴، ۱۰۹، ۳۲۵
- رحباني عاصي (۱۹۲۳-۱۹۸۶)، ۳۲، ۸۴، ۱۰۹، ۲۸۳، ۳۰۷، ۳۷۵، ۳۸۸
- رحباني منصور (۱۹۲۵-)، ۳۲، ۸۴، ۱۰۹، ۲۷۴، ۲۸۳، ۳۰۷، ۳۷۵، ۳۸۸
- رشدې رشاد، ۴۶۱
- رشدې فاطمة، ۳۵۰، ۴۸۰
- رضا علي، ۳۷۵
- رفت ابراهيم، ۷۸
- روبيير، Robespierre ۴۹۷
- روبنز جیروم، Robbins J. ۹۱، ۳۷۴، ۳۸۸
- روبین جان جاک، Roubine J.J. ۱۱۷
- روترو (۱۶۵۰-۱۶۰۹)، Rotrou ۳۸۴، ۳۷۹
- روخاس فرناندو (۱۴۷۵-۱۵۴۱)، Rojas F. ۳۷۹
- روزانه أنجيلو (۱۵۰۲-۱۵۴۲)، Ruzzante A. ۲۹، ۳۷۹

- دومناک جان ماري، Domenach J.M. ۴۰۲
- دونكان ایزادورا، Duncan I. ۹۱، ۳۷۴، ۵۰۰
- دوتش میشل (۱۹۴۸-)، Deutsch M. ۲۹۲، ۴۳۱
- دې رویدا لویی (۱۵۱۰-۱۶۶۵)، Rueda L. ۳۷۹، ۳۴۷
- دې سومي لیونه ایبریو، Di Somi Leone ۳۹، Ebreo
- دې فیفا لویی (۱۵۶۲-۱۶۳۵)، De Vega L. ۸۵، ۱۴۲، ۳۳۵، ۳۴۷، ۳۸۴، ۵۲۴
- دې مارینی مارکو، De Marinis M. ۱۵۰، ۲۵۵
- دې مولینا تیرسو (۱۵۸۳-۱۶۴۸)، De Molina T. ۸۵، ۱۵۳، ۳۷۹، ۴۸۶
- دیاب محمود (۱۹۳۲-۱۹۸۴)، ۱۴۱، ۲۴۵، ۲۵۱، ۲۸۱، ۳۸۳
- دیاغلیف سیوج (۱۸۷۳-۱۹۳۹)، Diaghilev S. ۹۹، ۱۹۴، ۲۵۲
- دیاردیو جیرار، Depardieu G. ۴۵۵
- دیتريش مارلین، Dietrich M. ۳۰۸
- دیلرو دونیز (۱۷۱۳-۱۷۸۴)، Diderot D. ۱۶، ۷۳، ۹۳، ۱۳۱، ۱۳۸، ۱۴۱، ۱۴۳، ۱۵۸، ۱۹۵، ۲۲۵، ۲۳۴، ۲۷۰، ۲۹۳، ۳۴۴، ۳۵۸، ۴۱۴، ۴۶۷، ۴۹۵، ۵۱۶، ۵۲۵
- دیری تیور (۱۸۹۴-۱۹۷۷)، Déry T. ۳۰۵
- دیسنوس رویر (۱۹۰۰-۱۹۴۵)، Desnos R. ۲۵۳
- دیکارت رینه، Descartes R. ۳۷۰
- دیکنز تشارلز، Dickens C. ۲۰۵
- دیلسارت فرانسوا (۱۸۱۱-۱۸۷۱)، Delsartes F. ۱۵، ۴۸، ۱۷۰
- دینگلشتدت (۱۸۱۴-۱۸۸۱)، Dingelstedt ۴۸۸

سادانجي ليشيكاوا (۱۸۸۰-۱۹۴۰)، Sadanji I. ، ۲۷۸ ، ۴۳۰
 سارازاك جان بير (۱۹۴۶-)، Sarrazac J.P. ، ۱۹۷ ، ۲۵۱ ، ۴۳۰
 سارتر جان بول (۱۹۰۵-۱۹۸۰)، Sartre J.P. ، ۱۲۷ ، ۱۳۸ ، ۳۰۴ ، ۳۸۴ ، ۴۵۴
 ساردو فكتوريان (۱۸۳۱-۱۹۰۸)، Sardou V. ، ۱۱۱
 سافاري جيروم (۱۹۴۲-)، Savary J. ، ۲۶۴
 سافاريس نيقولا ، Savarese Nicolas ، ۶۷
 سالاکرو آرماني (۱۸۹۹-۱۹۸۹)، Salacrou A. ، ۲۵۳
 سالم علي (۱۹۳۶-) ، ۴۴ ، ۱۳۰ ، ۳۸۳
 سان سان کميل (۱۸۳۵-۱۹۲۱)، Saint-Saëns ، ۷۷ ، C.
 سان سيمون ، Saint-Simon ، ۵۱۶
 سانت بوف ، Saint-Beuve ، ۵۱۶
 سباغي يوسف ، ۸۴
 سپريان جورج (۱۸۸۳-۹)، Ciprian G. ، ۳۰۴
 ستاروبنسکي جان ، Starobinsky J. ، ۳۷۲
 ستال مدام (۱۷۶۶-۱۸۱۷)، Staël Mme ، ۲۳۳
 ستالين ، Staline ، ۵۱۹
 ستانڊال (۱۷۸۳-۱۸۴۳)، Stendhal ، ۲۳۴ ، ۵۱۷
 ستانسلافسکي کونستانتين (۱۸۶۳-۱۹۳۸)، Stanislavski C. ، ۹ ، ۱۰ ، ۱۲ ، ۱۷ ، ۱۸ ، ۲۱ ، ۴۸ ، ۴۹ ، ۹۳ ، ۱۱۳ ، ۱۱۴ ، ۱۱۹ ، ۱۷۰ ، ۲۰۷ ، ۲۹۲ ، ۲۹۴ ، ۲۹۵ ، ۴۱۸ ، ۴۲۹ ، ۴۴۵ ، ۴۵۳ ، ۴۸۰ ، ۴۹۲ ، ۵۱۷
 ستراسبيرج لي. (۱۹۰۱-۱۹۸۲)، Strasberg L. ، ۴۹
 سترافنسکي ليفور ، Stravinsky I. ، ۹۹ ، ۴۲۲ ، ۴۲۲
 سترنڊبرگ اوگست (۱۸۴۹-۱۹۱۲)، Strindberg ، ۷۳ ، ۱۳۴ ، ۱۹۷ ، ۲۹۲ ، ۲۹۴ ، ۳۳۲ ، ۴۲۸ ، ۴۲۹ ، ۴۳۰ ، ۴۶۴ ، ۵۰۷
 ستيوارت ايلين (۱۹۳۰-)، Stewart E. ، ۴۵۵
 سرمق ايفيت ، ۳۲ ، ۳۰۸

روزفلت ، Roosevelt ، ۱۵۸
 روزنفلڊ سيڊني ، Rosenfeld S. ، ۳۰۸
 روسان آندريه (۱۹۱۱-)، Roussin A. ، ۱۱۲
 روستان اڊمون (۱۸۶۸-۱۹۱۸)، Rostand E. ، ۳۸۱
 رولان رومان (۱۸۶۶-۱۹۴۴)، Rolland R. ، ۱۶۰ ، ۲۵۹ ، ۲۷۹ ، ۲۹۳
 رومان ميخائيل (۱۹۲۰-۱۹۷۳)، ، ۱۳۸ ، ۴۶۱ ، ۵۲۰
 ريتش جون (۱۶۹۲-۱۷۶۱)، Rich J. ، ۲۵
 ريتشارڊسون (۱۶۸۹-۱۷۶۱)، Richardson ، ۴۱۱
 ريحاني نجيب (۱۸۹۱-۱۹۴۹) ، ۱۲ ، ۲۲ ، ۸۴ ، ۱۱۲ ، ۲۷۴ ، ۳۰۹ ، ۳۳۵ ، ۳۴۸ ، ۳۵۰ ، ۳۸۲ ، ۴۹۹
 ريڊ جون ، Red J. ، ۵۲۲
 ريڪوبوني فرانسوا ، Riccoboni F. ، ۱۶
 ريڪور بول ، Ricoeur P. ، ۴۰۱

ز

زروالي عبد الحق ، ۴۹۴
 زملي حسن ، ۱۲
 زولا ايميل (۱۸۴۰-۱۹۰۲)، Zola E. ، ۴۵ ، ۲۹۳ ، ۳۱۴ ، ۳۲۷ ، ۴۶۵ ، ۴۹۹ ، ۵۱۷
 زونڊي پيتر ، Zondi P. ، ۱۰۷ ، ۱۹۷ ، ۲۰۷ ، ۲۸۴ ، ۲۸۹ ، ۴۱۷ ، ۴۶۵
 زيامي (۱۳۶۳-۱۴۴۳)، Zeami ، ۵۰ ، ۶۱ ، ۳۴۴ ، ۳۹۲ ، ۴۱۸ ، ۴۵۹ ، ۵۰۹
 زيخ اوتوکار ، Zich O. ، ۲۵۴

ص

ساباتيني نيقولا (۱۵۷۴-۱۶۵۴)، Sabbattini ، ۳۱۴ ، N.
 سائر ناتالي ، Staz N. ، ۴۲
 سائي ايريك ، Sattie E. ، ۱۰۰ ، ۴۹۲
 ساجر فواز (۱۹۴۸-۱۹۸۸) ، ۱۵۷ ، ۳۲۹

سینیکا (۴-۶۵ م)، Sénèque ، ۹۶ ، ۱۲۵ ،
 ۴۵۴ ، ۱۴۲ ، ۱۲۸ ، ۱۲۶

ش

شاپلان (۱۶۷۴-۱۵۹۵) ، Chaplain ، ۱۲۵ ،
 ۵۲۵ ، ۵۲۴

شابلین شارلی (۱۹۷۷-۱۸۸۹) ، Chaplin Ch. ،
 ۹۰ ، ۱۰۹ ، ۱۱۳ ، ۴۸۷

شاذلی ، ۱۹۰

شار رونی Char R. ، ۴۶۱

شافعی عبد الرحمن ، ۸۴

شانسویل لیون (۱۸۸۶-۱۹۶۵) ، Chancerel ،
 ۴۲ ، L.

شانفلوری جول (۱۸۸۹-۱۸۳۱) ، Champfleury ،
 J. ، ۵۱۶

شانون کلود (عام ۱۹۴۸) ، Shannon C. ، ۵۲۷

شاهین یوسف ، ۴۲۰

شایکین جوزیف (۱۹۳۵-) ، Chaikin J. ، ۳۱۰ ،
 ۴۵۲ ، ۴۲۶

شاینا جوزیف (۱۹۲۲) ، Szajna J. ، ۲۶۶

شبللی حاکمی ، ۱۲

شتاین بتر (۱۹۳۷-) ، Stein P. ، ۱۲۷ ، ۳۷۲

شتاینبک جون ، Steinbeck J. ، ۵۱۹

شتراوس بوتو (۱۹۴۴-) ، Strauss Botho ، ۴۳۱

شتراوس کلود لیفی ، Strauss C.L. ، ۵ ، ۶۵

شتراوس یوهان (۱۸۹۹-۱۸۲۵) ، Strauss J. ،
 ۸۳

شترنهایم کارل (۱۹۴۳-۱۸۷۸) ، Sternheim ،
 C. ، ۱۳۴

شترلر جورجیو (۱۹۲۱-) ، Strehler G. ، ۱۰ ،
 ۴۹۲ ، ۲۴۸ ، ۱۴۶ ، ۷۷ ، ۴۱ ، ۲۵

شحادة جورج (۱۹۰۷-۱۹۸۹) ، (۹) ، ۲۳۰ ،
 ۳۸۶ ، ۲۸۲ ، ۳۵۳

شدرایو یعقوب (۱۹۳۴-) ، (۴۶) ، ۲۴۵ ،
 ۴۶۰ ، ۴۴۰ ، ۳۲۹ ، ۲۵۱

شدیاق أحمد فارس (۱۸۸۸-۱۸۰۴) ، ۳۹۵

سرفانتس (۱۶۱۶-۱۵۴۷) ، Cervantes ، ۱۸۰ ،
 ۳۴۷ ، ۳۳۰

سرور نجیب (۱۹۷۸-۱۹۳۲) ، (۲۴۶) ، ۲۸۳ ،
 ۴۳۹

سعدی تیسیر (۱۹۱۷-) ، ۲۷۴

سویودا جوزیف (۱۹۲۰-۱۹۹۳) ، Svoboda J. ،
 ۴۱ ، ۱۲۰ ، ۲۱۶ ، ۲۶۶

سکارون پول (۱۶۶۰-۱۶۱۰) ، Scarron P. ،
 ۱۰۸ ، ۳۷۹

سکالیگر (۱۵۵۸-۱۴۸۴) ، Scaliger ، ۳۴۴ ،
 ۳۵۸ ، ۳۷۹ ، ۵۲۴

سکریب اوجین (۱۸۶۱-۱۷۹۱) ، Scribe E. ،
 ۳۴۸

سکودیری جورج (۱۶۶۷-۱۶۰۱) ، Scudery G. ،
 ۹۷ ، ۴۳۷

سلیمان الأول ، ۱۹۱

سنو مایکل ، Snow M. ، ۳۱۰

سویبل برنار (۱۹۳۶-) ، Sobel B. ، ۴۳۷

سوریو ایتین Souriau E. ، ۲۵۴ ، ۲۵۵ ،
 ۴۳۳ ، ۴۶۸ ، ۴۷۴ ، ۵۰۶

سوزوکی تاداشی ، Suzuki T. ، ۳۰۱ ، ۵۱۲

سوسور فردیناند ، Saussure F. ، ۱۸۶ ، ۲۵۳

سوفرون ، Sophron ، ۸۸

سوفوکلیس (۴۹۶-۴۰۶ ق.م) ، Sophocle ، ۴۵ ،
 ۵۵ ، ۵۹ ، ۱۰۴ ، ۱۲۴ ، ۱۲۵ ، ۱۲۷

۱۳۶ ، ۲۲۰ ، ۲۷۰ ، ۲۹۰ ، ۴۰۲ ، ۴۵۸ ،
 ۵۰۷

سومارکوف (۱۷۷۷-۱۷۱۷) ، Somarkov ، ۱۲۷

سویسی منصف (۱۹۴۴-) ، ۱۲

سیدنی (۱۵۸۶-۱۵۵۴) ، Sidney ، ۵۲۴

سیرل ، Searle ، ۱۸۷

سیرلیو رافائیل سیاستانو ، Sertio S. ، ۳۹ ،
 ۴۸۲

سبزیر ایمی (۱۹۱۳-) ، Césaire A. ، ۲۶۰ ،
 ۴۶۰

سیلارز بتر (۱۹۵۸-) ، Sellers P. ، ۴۶ ، ۱۲۷

سیلفان ، ۱۸

سینگ جون (۱۸۷۱-۱۹۰۹) ، Synge J. ، ۲۸۲

شيرو باتريس (١٩٤٤-)، Chéreau P. ، ٤١ ،
 ٧٧ ، ٤٢٠ ، ٤٣٣ ، ٤٩٠
 شيرير جاك ، Scherer J. ، ١٠٧ ، ١٢٦ ، ٢٠٧ ،
 ٣١٣ ، ٣٥٨ ، ٣٧١ ، ٥٢٥
 شيسترتون جيلبرت كيث (١٩٣٦-١٨٧٤)
 ، Chesterton J. ، ١٠٥
 شيشرون (١٠٦-٤٣ ق.م) ، Ciceron ، ٣٥٨
 شيشنر ريتشارد (١٩٣٤-) ، Schechner R. ، ٢ ،
 ٦٦ ، ١٢٠ ، ٣١١ ، ٣٢١ ، ٤٢٦ ، ٤٧٦
 شيلر فريدريك (١٨٠٥-١٧٥٩) ، Schiller F. ،
 ١٢٨ ، ١٦٥ ، ١٩٦ ، ٢٣٥ ، ٢٣٦ ، ٢٨٢ ،
 ٣٤٤ ، ٣٧٠ ، ٣٩٨
 شيللي بيرسي (١٨٢٢-١٧٩٢) ، Shelley P. ،
 ٢٣٥ ، ٢٨٢ ، ٤٥٤
 شيماروسا دومينيكو (١٨٠١-١٧٤٩) ، Cimarosa ،
 ٨١ ، D.

ص

صابونجي رودى ، ٢٦٧
 صادق أحمد ، ٤٩٩
 صافي وديع ، ٨٤
 صباح ، ٨٤
 صبان رفيق (١٩٣٣-) ، ١٢
 صبور صلاح عبد (١٩٣١-١٩٨١) ، ٢٨٣
 صدفى زينب ، ٣٥٠
 صدقي الطيب (١٩٣٧-) ، ٦ ، ١٢ ، ١٣ ،
 ٤٧ ، ٦٤ ، ١٦٢ ، ٢٥١ ، ٢٨١ ، ٣٢٢ ،
 ٣٢٤ ، ٣٢٩ ، ٤١٢ ، ٤٣٤ ، ٤٤٠ ، ٤٦١ ،
 ٤٧٦
 صنوع يعقوب (١٩١٢-١٨٣٩) ، ٢٢ ، ٢٩ ،
 ٣٢ ، ٥٥ ، ٣٣٥ ، ٣٣٧ ، ٣٤٦ ، ٣٨٢ ،
 ٤٣٨ ، ٤٧٨

ط

طيارة وميم ، ٣٢ ، ٣٠٨
 طليعات زكي ، ١٢ ، ١٨

شرايبي عبد السلام ، ٧
 شرقاوي بكر ، ٤٦٠
 شرقاوي جلال (١٩٤٣-) ، ١٢
 شرقاوي عبد الرحمن ، ٢٨٣
 شريدان ريتشارد (١٨١٦-١٧٥١) ، Sheridan R. ،
 ٣٨٦
 شعبان أسامة ، ٤٢
 شقارتس يفتيني (١٩٥٨-١٨٩٧) ، Schwarts I. ،
 ٦٣
 شكسبير وليام (١٦١٦-١٥٦٤) ، Shakespeare ،
 W. ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٣٢ ، ٣٨ ، ٤٤ ، ٤٥ ، ٤٧ ،
 ٧١ ، ٧٣ ، ٨٩ ، ٩٧ ، ١٠١ ، ١٠٢ ، ١٠٩ ،
 ١٢٥ ، ١٢٨ ، ١٣١ ، ١٤٢ ، ١٦٤ ،
 ١٧٣ ، ١٩٠ ، ١٨٠ ، ٢٢١ ، ٢٢٢ ،
 ٢٢٩ ، ٢٣٥ ، ٢٣٦ ، ٢٤٠ ، ٢٧١ ،
 ٢٨٢ ، ٢٨٩ ، ٢٩١ ، ٣٢٤ ، ٣٣٠ ، ٣٣٥ ،
 ٣٣٦ ، ٣٤٢ ، ٣٥٣ ، ٣٧٩ ، ٣٨٥ ،
 ٣٨٧ ، ٤٠٣ ، ٤١٠ ، ٤٣٥ ، ٤٣٧ ، ٤٥٨ ،
 ٤٦٧ ، ٤٧٠ ، ٤٧٢ ، ٤٨٥ ، ٤٩٥ ، ٥٠٤
 شكولوفسكي Chklovski ، ١١٥ ، ١٣٩
 شلغلر أوغست (١٨٤٥-١٧٦٧) ، Schlegel A. ،
 ١٦٥ ، ٢٣٣ ، ٢٣٥ ، ٣٤٤
 شمس الدين نصري ، ٨٤
 شنيترز آرثور (١٩٣١-١٨٦٢) ، Schnitzler A. ،
 ٣٨٦
 شو جورج برنار (١٩٥٠-١٨٥٦) ، Shaw G.B. ،
 ٢٩ ، ٤٥ ، ١٣٨ ، ٢٩٥ ، ٣٨٤ ، ٣٨٧ ،
 ٤٧٢ ، ٤٩٩ ، ٥١٧
 شوبنهاور Shopenhauer ، ٤٠١
 شوفاليه ألبير ، Chevalier A. ، ٣٤٩
 شوفاليه موريس ، Chevalier M. ، ٣٠٨ ، ٥٠٠
 شوقي أحمد (١٩٣٢-١٨٦٨) ، ٧٥ ، ١٢٧ ،
 ٢٨٣
 شوقي عبد الرحمن ، ٨٤

شومان بيتر ، Schumann P. ، ٢
 شونشان يي ، Chunshan Yi ، ٥٠
 شويكار ، ١١٢
 شيتي إليزابيث ، Chitty E. ، ٣١٠

طهطاوي رفاة (١٨٠١-١٨٧٣) ، ٣٩٥ ، ٤٢٤

ع

عاشور نعمان (١٩١٨-١٩٨٧) ، ٢٤٦ ، ٣٨٣ ، ٥٢٠

عاكف نعيمة ، ٢٦٣

عاني يوسف (١٩٢٧-) ، ١٢ ، ٣٦٠ ، ٤٦٠

عبد الحميد سامي (١٩٢٨-) ، ١٢

عبد القدوس إحسان ، ٨٤

عبد الكريم يرشيد (١٩٤٣-) ، ٢٨٠

عبد الوهاب عزت ، ٨٤

عدوان ممدوح ، ٤٩٤

عرسان عقلة علي (١٩٤١-) ، ١٢ ، ٣٧

عريس نادية ، ٤٨٠

عشاف روجيه (١٩٤١-) ، ٢ ، ١٣ ، ٢١

، ١٢٢ ، ١٤١ ، ١٤٩ ، ١٥٧ ، ٢٥١ ، ٢٦١

، ٢٨١ ، ٣٢٩ ، ٤٥٢ ، ٤٦٠ ، ٤٦١

، ٤٧٦ ، ٥٢٢

عصفوري سمير (١٩٣٧-) ، ١٢

عقل سعيد (١٩١٢-) ، ٧٥ ، ١٢٧ ، ٢٨٣

، ٣٢٥

علاء الدين حسن ٢٧٤

علج أحمد الطيب ١٢

عللولة عبد القادر (١٩٢٩-١٩٩٤) ، ٤٣٤

، ٤٦٠

عمر زكي ٤٣٨

عوض لويس ٢٨٣

عياد شكري ٣١٢

عيد عزيز (١٨٨٣-١٩٤٢) ، ١٢ ، ٨٤ ، ٣٥٠

، ٣٦٠

غ

غاثي آرمان (١٩٢٤-) ، ١٢٢ ، ٢٦٠

، ٤٦٠

غالزوروثي جون (١٨٦٧-١٩٣٣) ، ٢٩٤ ، J.

غانم أحمد ، ١٠٩ ، ٣٠٨ ، ٤٩٦

غاي جون (١٦٨٥-١٧٣٢) ، Gay J. ، ٧٨ ، ٨٣ ، ٣٨٧ ، ١٠٨

غراهام مارتا ، Graham M. ، ٩١

غروبوس والتر (١٨٨٣-١٩٦٩) ، Gropius W. ، ٣٢١ ، ٣٢٨

غروتوفسكي جيرزي (١٩٣٣-) ، Grotowski J. ، ١٠١ ، ١٠٢ ، ١١٩ ، ١٣٢ ، ١٧٠ ، ٢٩٨ ، ٣٥٧ ، ٤١٧ ، ٤٣١ ، ٤٤٣ ، ٤٤٤

، ٤٤٥ ، ٤٤٦ ، ٤٤٨ ، ٤٥٣ ، ٤٨١ ، ٥٠٤

غريكو جوليت ، Greco J. ، ٣٠٨

غريماس ألفريداس ، Greimas A. ، ١٠٦

، ٢٥٥ ، ٣٤١ ، ٥٠٦

غريمالدي جيوسيه (١٧١٣-١٧٨٨) ، Grimaldi

، G. ، ٤٨٦

غرينغور بيير (١٤٧٥-١٥٣٩) ، Gringore P. ، ١٧٥

، ١٩٠

غلوك كريستوف (١٧١٤-١٧٨٧) ، Glück C. ، ٧٦

غواريني جيوفاني (١٥٣٨-١٦١٢) ، Guarini G. ، ١٢٩ ، ٢٢٥

غوتزي كارلو (١٧٢٠-١٨٦٠) ، Gozzi C. ، ٣٩٠ ، ٣٨١

غوتشيد يوهان كريستوف (١٧٠٠-١٧٦٦) ، Gottsched J.C. ، ٣٣٦

غوته جوهان ولفغانغ (١٧٤٩-١٨٣٢) ، Goethe

، W. ، ٢٩ ، ٤٦ ، ١٢٨ ، ١٤٣ ، ١٦٥ ، ١٩٧

، ٢٠٨ ، ٢٣٥ ، ٢٨٢ ، ٣٤٤ ، ٣٧٠ ، ٤٨٥

، ٤٩٢

غوثيه تيوفيل ، Gauthier T. ، ٢٣٠

غوردون آن ماري ، Gourdon A.M. ، ١٨٧

غورفيتش جورج ، Gurvitch G. ، ٤ ، ٢٥٦

غوركي مكسيم (١٨٦٨-١٩٣٦) ، Gorki M. ، ٢٩٤ ، ٢٩٥ ، ٥١٧

، ٩٩

غوغان بول ، Gauguin P. ، ٩٩

غوغل نيقولاوي (١٨٠٩-١٨٥٣) ، Gogol N. ، ٣٨١ ، ٥١٧

فایل کورت (۱۹۵۰-۱۹۰۰)، Weill K. ، ۳۰۸ ، ۳۸۸
 فاینس ولفگانگ ، ۲۰۵ ، Weins W.
 فتحي عبد اللطيف (۱۹۸۶-۱۹۱۶) ، ۳۴۶ ، ۳۸۲ ، ۳۴۸
 فرانکوني أنطونين ، ۲۶۲ ، Franconi A.
 فرای نورمان ، ۱۵۵ ، Fray N.
 فرايتاغ غومستاف (۱۸۹۵-۱۸۱۶) ، Freytag G. ، ۵۰۵ ، ۳۴۴ ، ۳۱۳ ، ۲۲۱ ، ۱۷۸ ، ۱۴۳
 فرج ألفريد (۱۹۲۹-) ، ۶۴ ، ۱۲۷ ، ۱۸۰ ، ۵۲۳ ، ۳۸۳ ، ۲۶۰ ، ۲۴۶
 فرجيل (۷۰-۱۹ق.م) ، ۲۲۹ ، ۲۲۵ ، Virgile
 فرح اسکندر ، ۱۲ ، ۴۰ ، ۵۱ ، ۳۳۷
 فرنان جان بير ، ۲۵۷ ، ۱۳۳ ، Vernant J.P. ، ۴۰۲ ، ۳۷۲
 فرويد سيغمووند ، ۱۰۰ ، ۹۳ ، ۷۰ ، Freud S.
 ، ۱۳۰ ، ۱۳۳ ، ۱۴۷ ، ۱۵۴ ، ۲۵۲ ، ۳۷۷ ، ۴۷۰ ، ۴۶۹ ، ۴۰۶ ، ۳۹۶
 فريش ماکس (۱۹۱۱-۱۹۹۱) ، Frisch M. ، ۶۳ ، ۴۶۰ ، ۴۳۷ ، ۱۵۳
 فضة أسعد ، ۱۲
 فلتروسکي ، ۲۸۶ ، Veltusky
 فلنشر جون (۱۵۷۹-۱۶۲۵) ، Fletcher J. ، ۳۷۹
 فلووير غومستاف ، ۵۱۷ ، Flaubert G.
 فنزيل جان بول (۱۹۴۷-) ، ۴۳۱ ، Wenzel ، ۴۳۳
 فهمي علي ، ۹۰
 فو داريو (۱۹۲۶-) ، ۲۶۰ ، ۲۶۴ ، Fo D. ، ۳۸۲ ، ۳۴۶ ، ۳۳۵
 فودو جورج (۱۸۱۲-۱۹۲۱) ، Feydeau G. ، ۳۴۹ ، ۳۳۵ ، ۱۱۲
 فور بول (۱۸۷۲-۱۹۶۰) ، Fort P. ، ۲۲۴ ، ۲۳۰
 فورمان ريتشارد (۱۹۳۷-) ، ۲۲۸ ، Forman R. ، ۳۱۲
 فورييه شارل ، ۵۱۶ ، Fourier Ch.
 فوش جورج (۱۸۶۸-۱۹۴۹) ، Fuchs G. ، ۴۳۹
 فوکو ، ۳۹۷ ، Foucault
 فوکين ميشيل ، ۹۹ ، Fokine M.

غوفمان إروين ، ۲۵۷ ، Goffman E.
 غولدمان لوسيان ، ۳۷۲ ، ۲۵۷ ، Goldman L.
 غولدوني کارلو (۱۷۹۳-۱۷۰۹) ، Goldoni C. ، ۳۹۰ ، ۳۸۱ ، ۲۲۱ ، ۸۶ ، ۵۹
 غومبروفيتس فيتولد (۱۹۶۹-۱۹۰۴) ، ۳۰۴ ، Gombrowicz W.
 غونکور إدمون وجول ، ۵۱۷ ، Goncourt Les Frères
 غويه هنري ، ۳۷۷ ، ۱۸۵ ، ۵۶ ، Gouhier H.
 غيترى ساشا (۱۸۸۵-۱۹۵۷) ، Guitry S. ، ۳۸۵ ، ۱۱۲
 غيدايو ، ۱۱۳ ، Gidayu
 غيرشوين جورج (۱۸۹۸-۱۹۳۷) ، Gershwin ، ۳۸۸ ، G.
 غيون هنري (۱۸۷۵-۱۹۴۴) ، ۲۱۹ ، Ghéon H.

ف

فاختانغوف پشغيني (۱۸۸۳-۱۹۲۲) ، ۲۴۳ ، ۱۳۶ ، ۴۹ ، Vakhtangov E. ، ۳۹۱ ، ۳۳۱
 فارابي ، ۱۳۰
 فاسيندر فرتر راينر (۱۹۴۵-۱۹۸۲) ، Fasbinder ، ۴۳۳ ، ۴۳۱ ، W.R.
 فاغنر ريتشارد (۱۸۱۳-۱۸۸۳) ، Wagner R. ، ۲۰۳ ، ۹۲ ، ۷۷ ، ۷۶ ، ۴۰ ، ۳۹ ، ۸ ، ۳ ، ۲۲۴ ، ۲۲۷ ، ۲۳۰ ، ۲۴۷ ، ۳۱۵ ، ۴۳۴ ، ۴۳۹ ، ۴۹۱
 فافار شارل سيمون (۱۷۱۰-۱۷۹۲) ، Favart ، ۸۲ ، Ch.S.
 فالديس لوي ، ۳۲۴ ، Valdès L.
 فالديفيلسو خوسيه (۱۵۶۰-۱۶۳۸) ، Valdivielso ، ۸۵ ، J.
 فانسان جان بير ، ۲۰۵ ، Vincent J.P.
 فايدا أندريه (۱۹۲۶-) ، ۱۴۶ ، Wajda A.
 فايس بيتر (۱۹۱۶-۱۹۸۲) ، ۲۶۰ ، Weiss P. ، ۵۲۲ ، ۴۶۰
 فايفل هيلينا ، ۴۵۹ ، Weigel H.

٤٨٠ ، ٦٢
 فيناڤير ميشيل (١٩٢٧-) ، Vinavar M. ، ٢٩٢ ،
 ٤٣٣ ، ٤٣١ ، ٤٢٨ ، ٣٢٥
 وينزل جان بول (١٩٤٧-) ، Wenzel J.P. ، ٤٣١ ،
 ويننيكوت Winnicott D.W. ، ٣٩٦

ق

قاضي يونس ، ٧٧
 قباني أبو خليل (١٩٣٣-١٩٠٢) ، ١٨ ، ٤٦ ،
 ٥١ ، ٩٠ ، ٣٣٧ ، ٤٤٣
 قيسي محمد ، ٤٢
 قدميه زيناتي ، ٤٩٣
 قرداحي سليمان (١٨٨٢-١٩٠٩) ، ٣٣٧
 قرقوش ، ١٩١
 قره شولي ، ٤٦٠
 قطريب سلوى ، ٨٤
 قهوجي غازي (١٩٤٣-) ، ٢٦٧

ك

كابرو آلان ، Kaprow A. ، ٣١٠ ، ٥١٣
 كاپورونا لويجي (١٨٣٩-١٩١٥) ، Capurona
 ، ٥٠١ ، Luigi
 كاتب مصطفى ، ١٢
 كار أوسموند ، Carr O. ، ٣٨٧
 كاراكالا عبد الحليم ، ٣٧٥ ، ٣٧٥
 كازاريس ماريا (١٩٢٢-) ، Casarès M. ، ٦٢
 كازان ايليا (١٩٠٩-) ، Kazan E. ، ٣٥٩
 كاستانيدا كارلوس ، Castaneda C. ، ٦٥
 كاستلفرو لودفيغو (١٥٠٥-١٥٧١) ، Castelvetro
 ، ٥٢٦ ، ٥٢٤ ، ٤٦٦ ، ٣٤٤ ، L. ،
 كاسونا اليخاندر (١٩٠٣-١٩٥٠) ، Cassona
 ، ٤٢ ، A. ،
 كافران تادوتز ، Kowzan T. ، ٥٤ ، ٢٥٤
 كاكلي عبد الرحمن ، ٢
 كالكديرون (١٦٠٠-١٦٨١) ، Calderon ، ٧١ ،
 ٨٥ ، ٩٧ ، ١٥٦ ، ٣٣٥ ، ٣٤٧ ، ٤٣٦

ڤولتز پير ، Voltz P. ، ٢٨
 ڤولتير (١٦٩٤-١٧٧٨) ، Voltaire ، ٤٥٠
 فولر لويه ، Fuller L. ، ٢٢٨ ، ٥٠٠
 فونتويل برنار (١٦٥٧-١٧٥٧) ، Fontenelle B. ،
 ٨٢
 ڤيبر وڪارل ماريا فون (١٧٨٦-١٨٢٦) ، Weber
 ، ٧٦ ، C.M. ،
 ڤيتراك روجيه (١٨٩٩-١٩٥٢) ، Vitrac R. ، ٢٥٣
 ڤيتروڤ (١٨٨٠ م-١٩٢٦ م) ، Vitruve ، ١٨٤ ،
 ٢١٥ ، ٣١٤ ، ٤٣٤
 ڤيتسرليش اريڪا ، Fichterlitsh E. ، ٢٥٥
 ڤيٽيز انطوان (١٩٣٠-١٩٩٢) ، Vitez A. ، ١٠ ،
 ٤٥ ، ١٢٧ ، ٢٢٢ ، ٢٥١ ، ٢٦٧ ، ٣٧٢
 ڤيخته ، Fichte ، ٣١٧
 ڤيدڪينڊ فرانڪ (١٨٦٤-١٩١٨) ، Wedekind F. ،
 ١٣٥
 ڤيدڪينڊ فرانڪ (١٨٦٤-١٩١٨) ، Wedekind F. ،
 ٤٦٥
 ڤيردي جيوسيپي (١٨١٣-١٩٠١) ، Verdi G. ،
 ٧٧ ، ٧٦
 ڤيرغا جيوفاني (١٨٤٠-١٩٢٢) ، Verga G. ،
 ٥٠١ ، ٢٩٤
 ڤيروز ، ٨٤
 ڤيزوليه لويس (١٦٧٢-١٧٥٢) ، Fuzelier L. ،
 ٨٢
 ڤيسڪر آرنولد (١٩٣٢-) ، Wesker A. ، ٤٤٣
 ڤيسڪونتي لوتشينو (١٩٠٦-١٩٧٦) ، Visconti
 ، ٨٦ ، L. ،
 ڤيشنيڤسڪي فيشولود (١٩٠٠-١٩٥١) ،
 ١٢٧ ، Vichniavski V. ،
 ڤيلار جان (١٩١٢-١٩٧١) ، Vilar J. ، ١٠ ،
 ١٤٩ ، ٢٥٩ ، ٢٧٩ ، ٤١٩ ، ٤٨٠ ، ٤٨٨
 ڤيلتروسڪي ، Veltrusky ، ٢٥٤
 ڤيلدراڪ شارل (١٨٨٢-١٩٧١) ، Vildrac Ch. ،
 ٤٣٠
 ڤيلدينڊ (١٧٠٥-١٧٥٤) ، Fielding ، ٤١١
 ڤيليني فرديڪو ، Fellini F. ، ٤٤
 ڤيليب جيبار (١٩٢٢-١٩٥٩) ، Philippe G. ،

- كليبر إيف Kleber Y. ٥٠٠
 كتاب آلان Knapp A. ٤٩
 كوارد نويل (١٨٩٩-١٩٧٣) Coward N. ١١٢
 كويو جاك (١٨٧٩-١٩٤٩) Copeau J. ١٠
 ٤٥، ٤٨، ٦٢، ٦٦، ٦٧، ١٤٩، ٢٩٤
 ٣٩٠، ٤٨٠
 كورييه غوستاف Courbet G. ٥١٧
 كورتولين جورج (١٨٦١-١٩٢٩) Courteline
 ٣٨١، ٣٣٥، G.
 كورفان ميشيل Corvin M. ٢٥٥
 كورني بيبير (١٦٠٦-١٦٨٤) Corneille P.
 ٢٩، ٤٤، ٤٦، ٦٩، ٧٢، ٩٧، ١٠٣،
 ١٢٥، ١٢٨، ١٢٩، ١٧٦، ١٧٩، ٢٥٠،
 ٢٨١، ٢٨٥، ٢٩٠، ٢٩١، ٣٥٢، ٣٧١،
 ٣٧٩، ٣٨٠، ٣٨٤، ٤١١، ٤٣٦، ٥٠٧
 ٥٢٤
 كوريا سيندا (١٩٠٤-٩-) Koreya Senda
 ٤٦٠
 كوفمان إروين Coffman E. ٤
 كوكتو جان (١٨٨٩-١٩٦٣) Cocteau J.
 ٩٩، ١٠٠، ١٩٤، ٢٥٢، ٢٥٣، ٢٦٤
 ٤٢٨، ٤٩٢، ٤٩٣
 كوكوس يانيس (١٩٤٤-) Kokkos Y.
 ٢٦٧، ٤٢٠
 كوكوشكا أوسكار (١٨٨٦-٩-) Kokoschka O.
 ١٣٥
 كولوش Coluche ٤٥٥
 كونت أوجست Comte A. ٢٥٦، ٥١٦
 كونستان بنجامان (١٨٤٥-١٩٠٣) Constant
 ٢٣٥، B.
 كونغريف وليام (١٦٧٠-١٧٢٩) Congreve W.
 ١٢٨، ٣٨٦
 كوننهام ميرس Cunningham M. ٩١، ٩٩
 ٣١٠، ٣١٠، ٣٧٤
 كيبهارت هاينر (١٩٣٣-١٩٨٣) Kipphardt H.
 ٥٢١
 كيتون باستر (١٨٩٦-١٩٦٦) Keaton B.
 ٩٠، ١٠٩
 كيث بنجامن فرانكلين Keith (١٨٤٦-١٩١٤)
- ٤٣٧، ٤٤٤، ٤٦٧
 كالفن Calvin ٢١٨
 كالفيه أندريه Calvé A. ١٤٩
 كامل محمود ٤٩٩
 كامو ألبر (١٩١٣-١٩٦٠) Camus A. ٥٩
 ١٣٧، ٣٠٣، ٣٠٤
 كانت إيمانويل Kant E. ٢٢٦، ٢٢٩، ٣١٧
 ٤٠٦، ٤٠٦، ٤٦٨
 كانتور تادوتز (١٩١٥-١٩٩٠) Kantor T. ٦
 ٢١٢، ٢٩٨، ٣٥٧، ٤٠٦، ٤٤٨
 كانزيه هيديو Kanzé H. ٥١٢
 كاوورو أوساني (١٨٨١-١٩٢٨) Kaoru O.
 ٤٣٠
 كايزر جورج (١٨٧٨-١٩٤٥) Kaiser G. ١٣٥
 كايوا روجيه Caillois R. ٥٤، ٣٩٦
 كراوة محمد عبد الحليم ٤٦
 كروتز فرانز كزافييه (١٩٤٦-) Kroetz F.X.
 ٢٩٢، ٤٣١، ٤٣٣
 كروز رامون ديلا Cruz R. Della ١٥٦
 كرومليشك فرناند (١٨٨٦-١٩٧٠)
 ١٠٥، Crommelynck F.
 كرومويل Cromwell ١٨١
 كرومي عوني (١٩٤٥-) ٤٦٠
 كريستو Christo ٣١١
 كريغ غوردون (١٨٧٢-١٩٦٦) Craig G. ٩
 ١٢، ١٦، ٤٨، ٨٦، ٩١، ١١٣، ٢١٢
 ٢١٦، ٢٣٠، ٢٩٢، ٢٩٤، ٣٥٧، ٣٩٩
 ٤٣٩، ٤٤١، ٤٤٦، ٤٨١
 كريغين إليزابيث ١٨١
 كريم فريال ٣٠٨، ٤٩٦
 كسار علي (١٨٨٥-١٩٥٧) ٢٢، ٨٤، ٢٧٤
 ٣٠٩، ٣٣٥، ٣٨٢
 كلايست هنريش فون (١٧٧٧-١٨١١) Kleist
 ٣٨١، ٢٣٥، H.
 كلاين جيمس Klein J. ٣٠٩
 كلوديل بول (١٨٦٨-١٩٥٥) Claudel P. ٦٣
 ٧٤، ١٩٨، ١٩٩، ٢٠٩، ٢١٩، ٢٣٠
 ٢٨٢، ٢٩٠، ٥٤٤

لوثر مارتن Luther M. ، ٣٠ ، ٢١٨
 لوركا فديكو غارسيا Lorca (١٩٣٦-١٨٩٨)
 ، ٢٢٢ ، ٢٨٢ ، ٢٣٠ ، ١٦٢ ، ١٥٧ ، F.G.
 لوريل وهاردي ، ١٠٩ ، Laurel et Hardy
 لوساج آلان رينيه Lesage (١٧٤٧-١٦٦٨)
 ، ٣٨٦ ، ٣٤٦ ، A.R.

لوكلش جورج Luckács G. (١٩٧١-١٨٨٥)
 ، ٤١٧ ، ٤٠٢ ، ٢٩٦ ، ٢٨٩ ، ٢٨٧ ، ٢٠٨
 ، ٥١٩ ، ٥١٨

لوكلج جاك (-١٩٢١) ، Lecoq J. ، ٥١
 لوناتشارسكي أ. (١٩٣٣-١٨٧٥)
 ، ٤٦٥ ، Lounatcharski A.

لونجينوس كاميسوس Longinus C. ، ٢٢٦
 لونيه پو أورليان (١٩٤٠-١٨٦٩) Lugné-Poe
 ، ٣٩٤ ، ٢٧٧ ، ٢٣٠ ، ٢٢٤ ، ٩٩ ، ٩ ، A.
 ، ٤٤١ ، ٤٣٤

لويد ماري Loyd M. ، ٣٤٩
 لويس الرابع عشر ، ١٢٦
 ليتلود جون (-١٩١٤) ، Littlewood J. ، ٢١
 ، ٤٩

ليجيه فيرمان (١٩٤٨-١٨٧٠) ، Leger F. ، ٢٢٤
 ليدرر جورج ، ٣٠٨ ، Lederer G.
 ليرمنتوف ميخائيل (١٨٤١-١٨١٤) Lermontov
 ، ٢٣٧ ، M.

لينيا لوت (١٩٨١-١٩٠٠) ، Lenya L. ، ٣٠٨
 ، ٣٨٨
 ليهار فرانز (١٩٤٨-١٨٧٠) ، Lehar F. ، ٧٨
 ، ٣٨٧ ، ٨٣

ليوبيموف يوري (-١٩١٧) ، Lioubimov Y.
 ، ٥٢٢ ، ٣٢٨ ، ٢٤٨

م

ماترلينك موريس (١٩٤٩-١٨٦٢) Maeterlinck
 ، ٢٣٠ ، ٢٢٩ ، ٢١٢ ، ١٩٧ ، ٤١ ، M.
 ، ٤٦٥ ، ٤٦٤ ، ٤٤١ ، ٤٤٠ ، ٣٥٧
 مارجانوف ، ٤٢٩ ، Mardjanov
 مارسو مارسيل (-١٩٢٣) ، Marceau M. ، ٩١

٣٤٩ ، B.F.

كيج جون ، ٣١٠ ، Cage J.
 كيد توماس (١٥٩٤-١٥٥٨) ، Kyd T. ، ٤٣٧
 كيلي جين ، ٣٨٨ ، Kelly G.
 كيتيرو الفاريز ، ٣٤٧ ، Quintero Alvarez

ل

لابان رودولف فون (١٩٥٨-١٨٧٩) Laban
 ، ٣٧٤ ، ٢٢٧ ، ١٧١ ، R.

لابروير جان ، ٣٧٠ ، La Bruyère J.
 لابريوس ديموس (١٠٦-٤٣ ق.م) Labrios
 ، ٨٨ ، Dimos

لايش أوجين (١٨٨٨-١٨١٥) ، Labiche E.
 ، ٣٨١ ، ٣٤٨ ، ٣٣٥ ، ١٦٨ ، ١١٢
 لارا لويز (١٩٥٢-١٨٧٤) ، Lara L. ، ٦٢
 ، ١٩٣ ، ١١٩

لاسال جاك (-١٩٣٦) ، Lassalle J. ، ٢٩٢
 ، ٤٣٣ ، ٤٣٢ ، ٤٣١ ، ٣٢٨
 لاشوسيه نيفيل (١٧٥٤-١٦٩١) La Chaussée
 ، ٣٨٥ ، N.

لافوازيه ، ٣٩ ، Lavoisier
 لاميناردير (١٦٧٦-١٦٠٤) ، La Mesnardière
 ، ٥٢٤
 لبلبة ، ٤٩٦

لحام فريد ، ١٤٦ ، ٣٢ ، ١٤٦
 لحبيب محمد ، ١٢
 لحدود روميو ، ٣٨٨ ، ٨٤ ، ٣٨٨

لسمغ غوتولد (١٧٨١-١٧٢٩) ، Lessing G.
 ، ٢٧٠ ، ٢٣٤ ، ٢٠٦ ، ٢٠٤ ، ١٧٢ ، ٧٣
 ، ٥٢٥ ، ٤٦٧ ، ٣٨٠ ، ٣٧٠ ، ٣٤٤ ، ٣٣٢
 لنز جاكوب (١٧٩٢-١٧٥١) ، Lenz J.
 ، ١٤٣ ، ٢٣٥

لوبيج رومان ، ٩٦ ، Lebègue R.
 لوتريامون ، ٢٥٢ ، Lautréamon
 لوتمان يوري ، ٢٢٣ ، ١٠٦ ، Lotman Y.
 ، ٣٣٩ ، ٣٣٨

مرسيه سبستان Mercier S. ٤٩٧
 مروچيك سلافومير Mrozek S. (١٩٢٦-)
 ٣٠٦
 مسعد رؤوف ٤٦١
 مطاوع كرم (-١٩٣٤) ١٢، ١٤١
 مطران خليل ٢٨٣
 معلوف موريس ٩٠
 مكاوي سيد ٨٤
 مكاوي عبد الغفار ٤٦٠
 ملتقى أنطوان ١٢، ٥١، ١١٩
 منوشكين آريان (-١٩٣٩) Mnouchkine A.
 ٢، ٣٤، ١٢٠، ١٢٧، ١٥٧، ١٦٥، ٢٠٥
 ٢٢٢، ٢٢٨، ٢٣٣، ٤٢٣، ٢٦٤، ٣٢٨
 ٣٥٧، ٣٧٢، ٣٨٢، ٤٢٦، ٤٣٥، ٤٨٢
 ٥٢٢
 منيب ماري ١١٢
 مهديه منيرة ٨٣، ٣٤٨، ٤٨٠
 مهندس فؤاد ٤٧، ١١٢، ١٤٦
 موجي محمد ٨٤
 مورتون جيمس Morton J. ٣٤٩
 مورتون شارل Morton Ch. ٤٩٩
 موروبوشي كيو Murobushi Kio ٩٠
 مورون شارل Mauron Ch. ١٣١، ١٥٥
 ٣٧٢
 مورينو جان لوي Moreno (١٩٧٤-١٨٩٢)
 J.L. ٤٤٢، ١٠٠
 موزار ولفغانغ أماديوس (١٧٥٦-١٧٩١)
 Mozart W.A. ٧٥، ٧٦، ٧٧، ٧٨، ٨٩
 موس مارسيل Mauss M. ٦٥، ١٧١
 موسيه ألفريد (١٨٥٧-١٨١٠) Musset A.
 ٦٥، ١٢٨، ١٩٧، ٣٢٦، ٣٢٥، ٣٣١
 ٣٣٩، ٣٨١، ٤٥٣
 موكاروفسكي يان Mukarovsky Y. ٢٥٤
 ٢٨٦، ٢٥٥
 مول أبراهام Moles A. ٣٢٧
 موللر هايئر Muller H. (١٩٩٥-١٩٢٩)
 ٤٣١، ٢٠٥
 موليير (١٦٧٣-١٦٢٢) Molière ١، ٢٤

٢٠٠
 ماكس (الإخوة) Max Brothers ١٠٩
 ماركس كارل Marx K. ٤٩٨
 مارلو كريستوفر (١٥٩٣-١٥٦٤) Marlow C.
 ٤٤٤
 مارمونتيل جان فرانسوا (١٧٩٩-١٧٢٣)
 Marmontel J.F. ١٧٣، ١٧٨، ٣٤٤
 ٣٧٧، ٤٧٠
 ماريغو بيير (١٧٦٣-١٦٨٨) Marivaux P.
 ٥٩، ١٠٦، ١٤٣، ١٥٥، ١٦٧، ١٨٠
 ٣٢٤، ٣٨١، ٣٩٠، ٣٩٣
 مارينيتي فيليو (١٨٧١-١٩٤٤) Marinetti F.
 ١٦٥، ٤٢٠، ٤٢٢
 مازوني ألسندرو (١٧٨٥-١٨٧٣) Mazoni A.
 ٢٣٧
 ماغوظ محمد (-١٩٣٤) ٢٨٣
 ماكوتو ساتو Makoto Sato ١٦٢، ٣٠١
 ماكياڤيلي نيقولو (١٤٦٩-١٥٢٧) Machiavelli
 N. ٢٩، ٣٧٩
 مالارميه ستيفان (١٨٤٢-١٨٩٨) Malarmé S.
 ٢٣٠
 مالينا جوديث (-١٩٢٧) Malina J. ١، ٢١
 ٦٧، ٤٢٦
 مانجينو دومينيك Maingueneau D. ١٨٦
 مانسار فرائسوا Mansard J.F. ٣٧٠
 مانوني أوكنافيو Mannoni O. ٧٠، ٩٤
 ماياكوفسكي فلاديمير (١٨٩٣-١٩٣٠)
 Maïakovski V. ١٢١، ٢٦٤، ٢٨٦، ٤٢١
 محسن حكمت (١٩١٠-١٩٦٨) ٢٠٠، ٢٧٤، ٤٩٩
 محفوظ عصام (-١٩٣٩) ٢، ١٢، ٢٩
 ٢٠٠، ٢٦١، ٥٢٣
 محمد قاسم (-١٩٣٥) ٧، ١٢، ١٤١، ٤٦٠
 محمودي صبا (-١٩٢٧) ٢٧٤
 مدني عز الدين (-١٩٣٨) ٧، ١٩، ٦٤
 ١٤٣، ٣٢٥، ٤١٢
 مردم بك عدنان ٢٨٣
 مرسي حامد ٤٩٦

- ناكيه فيدال Naquet Vidal ، ٢٥٧
 نخلة سليم ، ٧٧ ، ٨٤
 نشاطي فتوح ، ٨٤
 نقاش سليم خليل (١٨٨٤-٩) ، ٤٦
 نقاش مارون (١٨٥٥-١٨١٧) ، ٧٤ ، ٢٩ ، ٤٤٣ ، ٣٩٥ ، ٣٨٢ ، ٣٤٨ ، ٣٣٧ ، ١٣٩ ، ٤٧٨
 نقاش نيقولا (١٨٩٤-١٨٢٥) ، ١٨ ، ٣٣٧
 نوح محمد ، ٨٤
 نوغارو كلود Nougaro C. ، ٣٠٨
 نوفو جورج Neveux G. (١٩٨٢-١٩٠٠) ، ٢٥٣
 نووير كارولينا (١٩٧٠-١٩٩٧) Neuber C. ، ٣٣٦ ، ٤٨٠ ، ٤٨٠
 نورة عبد الحليم ، ٨٤
 نيتش هرمان Nitsch H. ، ٣١١
 نيتشه فريدريك (١٩٠٠-١٨٤٤) Nietzsche F. ، ٣ ، ٤ ، ٧٤ ، ١٣٢ ، ١٣٣ ، ١٤٧ ، ٣٤٤ ، ٤٠١ ، ٤٣٩ ، ٤٤٦

- هاتشيك Hasek ، ٤٥٦
 هافيل ثاكلاف Havel V. (-١٩٣٦) ، ٣٠٦
 هال إدوارد Hall E. ، ١٧١ ، ٣٤٠
 هاندكة بيتر Handke P. (-١٩٤٢) ، ٢٥
 هاندل Handel (١٧٥٩-١٦٨٥) ، ٤٩٦
 هاوتمان إليزابيث Hauptmann E. ، ٥٥٩
 هاوتمان غيرهارت Hauptman (١٩٤٦-١٨٦٣) ، ٥١٧ ، ٢٩٦ ، ٢٩٤ ، ١٩٧ ، ١٣٥ ، G. ، ٣٤٩
 هايبيرغ لودفيغ Heiberg L. (١٨٦٠-١٧٩١) ، ٣٧٠
 هردر Herder ، ٣٧٠
 هرمون ميشيل Hermon M. (-١٩٤٨) ، ١٢٧ ، ٣٤٠
 هلبو أندريه Helbo A. ، ٢٥٥

- ٢٩٠ ، ٤٤ ، ٤٦ ، ٥٨ ، ٩٨ ، ١٠٣ ، ١٠٤ ، ١٤٢ ، ١٥٣ ، ١٥٣ ، ١٦٢ ، ١٦٧ ، ١٦٨ ، ١٧٩ ، ١٨٠ ، ٢٢٢ ، ٢٧١ ، ٢٧٤ ، ٢٨١ ، ٣٢٤ ، ٣٣٥ ، ٣٧١ ، ٣٧٩ ، ٣٨٠ ، ٣٨٥ ، ٣٨٦ ، ٣٩٠ ، ٣٩٣ ، ٤٣٥ ، ٤٦٩ ، ٤٩٥
 موم سومرست Maugham S. (١٩٦٥-١٨٧٤) ، ٣٨٦
 مونان جورج Mounin G. ، ١٥٠ ، ٢٥٥
 مونتردي كلاوديو Monteverdi (١٦٤٣-١٥٦٧) ، ٢٠٣ ، ٧٥ ، C. ، ١٧٢٤-١٦٥٣
 مونزايمون تشيكاماتسو Monzaénnon Chikamatsu ، ١١٣ ، ٣٦٣
 مونش إدوارد Munch E. ، ١٣٤
 مونك مريدث Monk M. ، ٤٦١
 مونو رشار Monod R. ، ٥٠٦
 مونو ميري Monod M. ، ١٠٠
 ميزغيش دانييل (١٩٥٢-) Mesguish D. ، ١٠٦
 ميزولي ميكوش (١٩٢١) Mészoly M. ، ٣٠٥
 ميستغيت Mistinguette ، ٣٠٨ ، ٥٠٠
 ميشيل جورج (١٩٢٦-) Michel G. ، ٢٥٣
 ميشيل فيلهلم Michel Wilhelm ، ٥٢١
 ميكيفيتش آدم Mickiewicz (١٨٥٥ ١٧٩٨) ، ١٣٧ ، A. ، ١٣٧
 ميلتون جون (١٦٧٤-١٦٠٨) Milton J. ، ٥٧
 ميللر آرثر (١٩٢٠-) Miller A. ، ٢٦ ، ١٩٩ ، ٤٧٢
 ميلييس جورج (١٩٣٨-١٨٦١) Méliès G. ، ٣٦
 ميناندر (٣٤٢-٢٩٣ ق.م) Ménandre ، ٣٧٨
 مينزو هاتانكا Minoru Hatanaka ، ٩٠
 ميرخولد فيسولود (١٨٧٤-١٩٤٠) Meyerhold ، ٩ ، ١٦ ، ٢١ ، ٣٣ ، ٤٨ ، ٨١ ، ٩١ ، ١٠٥ ، ١١٣ ، ١١٤ ، ١٢١ ، ١٦٥ ، ١٧٠ ، ٢١٢ ، ٢٣٠ ، ٢٤٣ ، ٢٦٤ ، ٢٦٦ ، ٢٧٥ ، ٢٧٧ ، ٢٨٦ ، ٣١٣ ، ٣٣١ ، ٣٣٢ ، ٣٤٠ ، ٣٨٢ ، ٣٩٩ ، ٤١٨ ، ٤٢٢ ، ٥١٨

وايلدر ثورثون (١٨٩٧-١٩٧٥)، Wilder Th.

٤٦٤

ونوس سعدالله (١٩٩٧-١٩٤١)، ٢٩، ٣٧،

٦٤، ١٢٢، ١٤١، ١٤٣، ١٥٣، ٢٦٠،

٢٦١، ٢٨١، ٣٢٥، ٤١٢، ٤٣٨، ٤٦١،

٤٧٨

وهبة سعد الدين (١٩٢٥-)، ١٣٨، ٢٤٦،

٣٨٣، ٥٢٠

وهبة فيلمون، ٣٢، ٢٧٤، ٣٤٨، ٤٩٦

وهبي يوسف (١٩٨٠-١٩٩٦)، ١٢، ١٨،

٦٢، ١١٢، ٤٩٦، ٤٩٩

ولف فيرجينيا، Woolf V.، ٢٥١، ٤٩٣

ويسكر آرنولد (١٩٣٢-)، Wesker A.، ٢٩٥

ويسلون روبرت (١٩٤٤-)، Wilson R.، ٤٩٣

ويتمان ماري، Weigman M.، ٢٢٨

ويشر جون (١٦٧٣-١٧٦٠)، Weaver J.، ٢٥

ويلز أورسون (١٩١٥-١٩٨٦)، Wells O.،

١٩٩، ٤٨٠

ويلسون روبرت (١٩٤١-)، Wilson R.، ٤١

٧٧، ٢٢٨، ٢٥١، ٢٦٥، ٢٦٧، ٢٩٢،

٣١٢، ٤٤١، ٤٤٨، ٤٦١، ٤٩٠

ي

اليوسف روز، ٣٥٠

ياسين كاتب (١٩٢٩-١٩٨٩)، ٣٢، ٦٤،

٢٢٢، ٢٦٠، ٢٨٢، ٤١٢، ٤٦١، ٥٢٣

ياما شيني أكيرا، Shigeyama Akira، ٣٩٢

يوريبيليني (٤٨٤-٤١١ ق.م)، Euripide، ٢٩

٥٥، ١٢٤، ٢٩٠، ٤١١

يونسكو أوجين (١٩١٢-١٩٩٤)، Ionesco E.،

٦٤، ١٢٩، ١٧٧، ١٧٩، ٢٧١، ٢٨٥،

٢٩٩، ٣٠٤، ٣٢٥، ٣٢٨، ٣٣٥، ٣٨٦،

٣٩٣، ٤١١، ٤٢٨، ٤٣٢، ٤٤٨

يونغ كارل غوستاف، Jung C.G.، ١٥٥

ييتس وليم (١٨٦٥-١٩٣٩)، Yeats W.، ٢٨٢

٤٦٥

هنريو جاك، Henriot J.، ٣٩٦

هنكل هنريش (١٩٣٧-)، Henkel H.، ٣٢٨

هوبير ليزيل، Huppert I.، ٤٩٣

هوخهوت رولف (١٩٣١-)، Hochhuth R.،

٥٢١

هوراس (٦٥-٨ ق.م)، Horace، ٢٦، ١٢٥،

١٤٢، ١٧١، ٣٤٤، ٣٥٨، ٣٦٩، ٤١٤،

٥٠٢

هوغو فيكتور (١٨٠٢-١٨٨٥)، Hugo V.، ٧٢،

١٠٣، ١٢٨، ١٣٦، ١٩٧، ٢٢٦، ٢٣٥،

٣٣٠، ٣٤٤، ٤١١، ٤٥٤

هوفمانشتال هوغو فون (١٨٧٤-١٩٢٩)،

Hogmannsthal H.، ١٤، ٢٨٢، ٤٦٥

هولز آرنو (١٨٦٣-١٩٣٩)، Holz A.، ٢٩٤

هوميروس، Homère، ١٠٢، ١١٧

هونزل فردريك، Honzl F.، ٢٥٤

هويزينغا يان، Huizinga J.، ٣٩٦

هيبيل فردريك (١٨١٣-١٨٦٣)، Hebel F.، ٥١٧

هيرا ساروا، Hirasawa، ٣٢٤

هيراواتاري، Hirawatari، ٣٢٤، ٥٢٣

هيردر، Herder، ٣٨٠

هيرفي، Hervé، ١٣٤

هيرمون ميشيل (١٩٤٨-)، Hermon M.، ١٠٦

هيجل فردريك (١٧٧٠-١٨٣١)، Hegel F.،

١٠٢، ١٠٧، ١٢٩، ١٧٥، ٢٠٨، ٢٠٨،

٢٨٤، ٢٨٨، ٢٨٩، ٢٩١، ٣٤٤، ٣٧٧،

٤٠١، ٤١٧، ٥٢٦

هيك سيهور، Hicks S.، ٣٠٨

هيود جون (١٤٩٧-١٥٨٠)، Heywood J.،

٣٤٧

و

واتاري هيرا، Watari Hira، ٤٦٠

واكabayashi أكيرا، Wakabayashi A.، ٥١٢

واكيم بشارة، ٧٧

وايلد أوسكار (١٨٥٤-١٩٠٠)، Wilde O.،

٣٨٤

Y

Yeats W. (1865-1939) ویتس ولیم 282, 465

Z

Zeami (1363-1443) زیامی 50, 61, 344, 392,
418, 459, 509

Zich O. زیخ اوتوکار 254

Zinpei Dan زینپی دان کسین 78

Zola E. (1840-1902) زولا اِمیل 45, 293, 314,
327, 465, 499, 517

Zondi P. زوندی پیتر 107, 197, 207, 284,
289, 417, 46

470, 472, 485, 495, 504
 Shannon C. (تفأ، آف) شانون كلود 527
 Shaw G.B. (1856-1950) شو جورج برنار 29, 45, 138, 295, 384, 387, 472, 499, 517
 Shelley P. (1792-1822) شيللي بيرسي 235, 282, 454
 Sheridan R. (1751-1816) شريدان ريتشارد 386
 Shigeyama Akira ياما شيني آكيرا 392
 Shopenhauer شوپنهاور 401
 Sidney (1554-1586) سيدني 524
 Snow M. سنو مايكل 310
 Sobel B. (1936-) سوبيل برنار 437
 Somarkov (1717-1777) سوماركوف 127
 Sophocle (496-406 A.D.) سوفوكليس 45, 55, 59, 104, 124, 125, 127, 136, 220, 270, 290, 402, 458, 507
 Sophron سوفرون 88
 Souriau E. سوريو اتيان 254, 255, 433, 468, 474, 506
 Staline ستالين 519
 Stanislawski C. (1863-1938) ستانيسلافسكي 9, 10, 12, 17, 18, 21, 48, 49, 93, 113, 114, 119, 170, 207, 292, 294, 295, 418, 429, 445, 453, 480, 492, 517
 Starobinsky J. ستاروبينسكي جان 372
 Staz N. ستاز ناتالي 42
 Staël Mme (1766-1817) ستال مدام 233
 Stein P. (1937-) شتاين بيتر 127, 372
 Steinbeck J. شتاينبك جون 519
 Stendhal (1783-1843) ستاندال 234, 517
 Sternheim C. (1878-1943) شترنهايم كارل 134
 Stewart E. (1930-) ستيوارت ايلين 455
 Strasberg L. (1901-1982) ستراسبيرج ولي 49
 Strauss Botho (1944-) شتراوس بوتو 431
 Strauss C.L. شتراوس كلود ليثي 5, 65
 Strauss J. (1825-1899) شتراوس يوهان 83
 Stravinski I. سترافنسكي ايفور 422
 Stravinsky I. سترافنسكي ايفور 99, 422

Strehler G. (1921-) شتريلر جورج 10, 25, 41, 77, 146, 248, 492
 Strindberg A. (1849-1912) ستريندبيرغ اوجست 73, 134, 197, 292, 294, 332, 428, 429, 430, 464, 507
 Suzuki T. سوزوكي تاداشي 301, 512
 Svoboda J. (1920-1993) سفيودا جوزيف 41, 120, 216, 266
 Synge J. (1871-1909) سينغ جون 282, 294
 Szajna J. (1922-) شايينا جوزيف 266
 Sénèque (4-65) سينيكا 96, 125, 126, 128, 142, 454

T

Tadashi Suzuki تاداشي سوزوكي 363
 Taine H. تين هيبوليت 516
 Talma تالما 480
 Tanguy Y. تانجي ايف 310
 Tasso T. (1544-1595) تاسو توركانو 225
 Tati J. تاتي جاك 109
 Tatlin تاتلين 104
 Taviani F. تافياني فرديناندو 67
 Tairov A. (1885-1950) تايروف اليكسندر 9, 45, 105, 127, 266, 275, 286, 419, 429, 429, 518
 Tchaikovsky P. تشايكونسكي بيوتر 99
 Tchekhov A. (1860-1904) تشيخوف انطون 24, 26, 55, 73, 86, 130, 176, 197, 240, 290, 292, 325, 326, 339, 343, 381, 386, 386, 428, 432, 437, 441, 464, 493, 517
 Tchekhov M. (1891-1955) تشيخوف مايكل 49
 Tcherina L. تشيرينا لودميلا 374
 Thespiis (525-456 A.D.) ثيسبيس 123, 161, 182, 268, 355
 Théocrite تيوقريس 225
 Tieck L. (1773-1853) تيك لودفيغ 235, 453
 Tilley V. تيلي فيستا 349
 Toller E. (1893-1939) توللر ارنست 134, 135
 Tolstoï A. (1882-1945) تولستوي اليكسي 42

257, 271, 281, 285, 291, 340, 342, 353,
365, 370, 371, 379, 380, 403, 450, 466,
504, 527

Ravel M. رافیل مود 349

Red J. رید جون 522

Reinhardt M. (1873-1943) درینهاردت ماکس 9, 83, 119, 135, 136, 206, 259, 308, 321,
340, 391, 419, 428, 429, 434

Riccoboni F. ریکوبونی فرانسوا 16

Rich J. (1692-1761) ریتش جون 25

Richardson (1689-1761) ریتشاردسون 411

Ricoeur P. ریکور بول 401

Rimbaud A. رابو آرتور 252

Robbins J. روبینز جیروم 374, 388

Robespierre روبیسپیر 497

Robins J. روبینز جیروم 91

Rojas F. (1475-1541) روخاس فرناندو 379

Rolland R. (1866-1944) رولان رومان 160,
259, 279, 293

Roosevelt روزفلت 158

Rosenfeld S. روزنفیلد سیدنی 308

Rostand E. (1868-1918) روستان ادمون 381

Rotrou روترو 379

Rotrou J. (1609-1650) روترو جان 384

Roubine J.J. روبین جان جاک 117

Roussin A. (1911-) روسان آندریه 112

Rueda L. (1510-1665) رویدا لویی 347,
379

Ruzzante A. (1502-1542) روزانت اُنجیلو 29,
379

S

Sabbattini N. (1574-1654) ساباتیینی نیکولا 314

Sadanji I. (1880-1940) سادانجی ایشیکاوا 278, 430

Saint-Beuve سانت بوف 516

Saint-Saëns C. (1835-1921) سان سانس 77
کامیل

Saint-Simon سان سیمون 516

Salacrou A. (1899-1989) سالاکرو آرمان 253

Sardou V. (1831-1908) ساردو فکوریان 111

Sarraza J.P. (1946-) سارازاک جان بیر 197,
251, 430

Sartre J.P. (1905-1980) سارتر جان بول 127,
138, 304, 384, 454

Sattie E. ساتی اریک 100, 492

Saussure F. دو سوسور فردیناند 186, 253

Savarese Nicolas صافاریس نیکولا 67

Savary J. (1942-) صافاری جیروس 264

Scaliger (1484-1858) سکالینگر 344, 358, 379

Scaligero J. (1484-1558) سکالینیرو جولینو 524

Scarron P. (1610-1660) سکارون بول 108,
379

Schechner R. (1934-) شیشنر ریتشارد 2, 66,
120, 311, 321, 426, 476

Scherer J. شیریر جاک 107, 126, 207, 313,
358, 371, 525

Schiller F. (1759-1805) شیلر فریدریک 128,
165, 196, 235, 236, 282, 344, 370, 398

Schlegel A. (1767-1845) شلیگل آوگست 165,
233, 235, 344

Schnitzler A. (1862-1931) شنیتزلر آرتور 386

Schumann P. 2 شومان پتر

Schwarts I. (1897-1958) شوارتز یفینینی 63

Scribe E. (1791-1861) سکرپب اوجین 348

Scudery G. (1601-1667) سکودیری جورج 97,
437

Searle سیرل 187

Sellers P. (1958-) سیلرز پتر 46, 127

Serlio S. سیرلیو رافائیل سیاستانو 39, 482

Shakespeare W. (1564-1616) شکسپیر ولیم 23, 24, 32, 38, 44, 45, 47, 71, 73, 89, 97,
101, 102, 109, 125, 128, 128, 131, 142,
164, 167, 173, 180, 190, 221, 222, 229,
235, 235, 236, 240, 271, 282, 289, 291,
324, 330, 335, 336, 342, 353, 379, 385,
385, 387, 403, 410, 435, 437, 458, 467,

Olivier L. (1907-1989) أوليفيه لورانس، 359،
480

Oono Kazuo أونو كازوو، 90

Orecchioni C. أوركيوني كاترين، 177، 186

Orkény I. (1912-1979) أوركني إسطفان، 306

Osborn J. (1939-1994) أوسبورن جون، 442

Ostrowsky A. (1823-1886) أوستروفسكي، 517

P

Pagnol M. (1895-1874) بانيول مارسيل، 47،
112

Pascal J. باسكال جان، 403

Pasolini P.P. بازوليني بير باولو، 128

Pasos Dos (1896-1970) دوس، 259

Pastor T. باستور، 349

Pavis P. بافيس باتريس، 187، 255، 327

Pavlov بافلوف، 113

Pellicho S. (1798-1845) بيليكو سيلفيو، 237

Peroglèse J.B. (1710-1736) بيروغليزي،
81، جيوفاني باتيستا

Peruzzi بيروتزي، 482

Philippe G. (1922-1959) فيليب جيرار، 62،
480

Picabia F. بيكابيا فرانسيس، 193

Picasso P. بيكاسو بابلو، 99، 145، 194، 224،
252، 400

Pierce Ch.S. بيرس شارل ساندرس، 253

Pinget R. (1920-) بينجيه رويير، 199، 305

Pinter H. (1930-) بينتر هارولد، 199، 290، 304،
443

Pirandello L. (1867-1936) بيرانديللو لويجي،
71، 94، 104، 331، 430، 436، 437، 477

Piscator E. (1893-1966) بيسكاتور إروين، 22،
121، 136، 138، 206، 209، 216، 258، 259،
266، 279، 308، 309، 321، 323، 419، 438،
440، 456، 521

Pitoëff G. (1884-1939) بيتيوف جورج، 119

Pizerecourt G. (1773-1844) بيكسيريكور، 40

497، جيلير

Planchon R. (1931-) بلانشون روجيه، 45، 267،
328، 419

Planché J.R. (1796-1880) بلانشيه جيمس،
57، دوشون

Platon (427-347 A.D.) أفلاطون، 72، 92، 130،
137، 148، 190، 344، 358، 413، 468، 523

Plautus (254-184 A.D.) بلاوتوس، 88، 128،
304، 333، 378

Poe A. Lugué (1869-1940) بو أوريليان لونييه،
224، 434

Poelzig H. بويلزيغ هانز، 321

Polansky R. بولانسكي رومان، 420

Polieri J. بولييري جاك، 120

Pollock J. بولوك جاكسون، 310

Poree Ch. (1675-1741) پوريه شارل، 449

Pottecher M. (1867-1960) بوتيشير موريس،
259، 279، 488

Pouchkine A. (1799-1837) پوشكين ألكسندر،
45، 236

Poussin N. بومان نيكولا، 370

Prampolini E. (1894-1956) برامبوليني إيريكو،
422

Proctor F.F. (1851-1929) بروكتور فردريك،
349، فرانسيس

Proppe V. بروب فلاديمير، 106، 254، 255،
286، 341، 506

Pyldadus بيلادوس، 89

Q

Quintero Alvarez كينتيرو الفاريز، 347

R

Rabelais F. (1494-1553) رابليه فرانسوا، 64،
273، 330، 368

Racine J. (1639-1699) راسين جان، 29، 46،
68، 69، 102، 104، 106، 117، 126، 127، 138،
146، 155، 177، 187، 188، 219، 221، 250،

Marx Brothers (الإخوة) ماركس، 109
 Marx K. ماركس كارل، 498
 Maugham S. (1874-1965) موم سومرست، 386
 Mauron Ch. موريدون شارل، 131، 155، 372
 Mauss M. موس مارسيل، 65
 Mazoni A. (1873-1978) المازوني السندرو، 237
 Małakowski V. (1893-1930) ماياكوفسكي
 فلاديمير، 121، 264، 286، 421
 Mercier S. مرسيه سيبتيان، 497
 Mesguiah D. (1952-) ميزغيش دانييل، 106
 Meyerhold V. (1874-1940) مييرخولد
 9، 16، 21، 33، 48، 81، 91، 105،
 113، 114، 121، 165، 170، 212، 230، 243،
 264، 266، 275، 277، 286، 323، 331، 332،
 340، 382، 399، 399، 418، 422، 518
 Michel G. (1926-) ميشيل جورج، 253
 Michel Wilhelm ميشيل فيلهلم، 521
 Mickiewicz A. (1798-1855) ميكييفيتش آدم،
 137
 Miller A. (1920-) ميللر آرثر، 26، 199، 472
 Milton J. (1608-1674) ميلتون جون، 57
 Minoru Hatanaka مينورو هاتانكا، 90
 Mistinguette ميستغيت، 308، 500
 Mnouchkine A. (1939-) منوشكين آريان، 2،
 34، 120، 127، 157، 165، 205، 222، 228،
 233، 243، 264، 328، 357، 372، 382، 426،
 435، 482، 522
 Moles A. مول أبراهام، 327
 Molina T. (1583-1648) مولينا تيرسودي، 379
 Molière (1622-1673) مولير، 1، 24، 29، 44،
 46، 58، 98، 103، 104، 142، 153، 153، 162،
 167، 168، 179، 180، 222، 271، 274، 281،
 324، 335، 371، 379، 380، 385، 386، 390،
 393، 435، 469، 495
 Monk M. مونك مريدت، 461
 Monod M. مونو ميري، 100
 Monod R. مونو ريشار، 506
 Monteverdi C. (1567-1643) مونتفيري
 كلاوديوس، 75، 203
 Monzaemon Chikamatsu (1653-1724)

363 مونزايمون تشيكاماتسو
 Monzaemon Chikamatsu مونزايمون
 تشيكاماتسو، 113
 Moreno J.L. (1892-1974) مورينو جان لوي،
 100، 442
 Morton Ch. مورتون شارل، 499
 Morton J. مورتون جيمس، 349
 Moss M. موس مارسيل، 171
 Mounin G. مونان جورج، 150، 255
 Mozart W.A. (1756-1791) موزار ولفغانغ
 75، 76، 77، 78، 89
 Mrozek S. (1926-) مروزيك سلافومير، 306
 Mukarovsky Y. موكاروفسكي يان، 254، 255،
 286
 Muller H. (1929-1995) موللر هاينز، 205، 431
 Munch E. مونش إدوارد، 134
 Murobushi Kio موروبوشي كيو، 90
 Musset A. (1810-1857) موسيه ألفريد، 65،
 128، 197، 236، 325، 331، 339، 381، 453
 Méliès G. (1861-1938) ميلييس جورج، 36
 Ménéandre (342-293 A.D.) ميناندر، 378
 Mészöly M. (1921) ميزولي ميكوش، 305

N

Naquet Vidal ناكيه فيدال، 257
 Neuber C. (1697-1760) نووير كارولينا، 336،
 480، 480
 Neveux G. (1900-1982) نوفو جورج، 253
 Nietzsche F. (1844-1900) نيتشه فريدريك، 3،
 4، 74، 132، 133، 147، 344، 401، 439، 446
 Nitsch H. نيتش هرمان، 311
 Nougaro C. نوغارو كلود، 308

O

O'Casey S. (1880-1964) أوكيسي شين، 282
 O'Neil E. (1888-1953) أونيل أوجين، 127،
 430، 465، 519
 Offenbach J. (1819-1880) أوفنباخ جاك، 82،

L

- La Bruyère J. دو لابرور جان 370
 La Chaussée N. (1691-1754) دو لاشوسيه 385
 La Mesnardière (1604-1676) لاميناندير 524
 La Mesnardière 352
 Laban R. (1879-1958) لابان رودولف فون 171, 227, 374
 Labiche E. (1815-1888) لايش اوجين 112, 168, 335, 348
 Labiche G. (1815-1888) لايش جورج 381
 Labrios Dimos (106-43 A.D.) لابريرس 88
 Lara L. (1874-1952) لارا لويز 62, 119, 193
 Lassalle J. (1936-) لاسال جاك 292, 328, 431, 432, 433, 433
 Laurel et Hardy 109
 Lautréamon 252
 Lavoisier 39
 Lebegue R. لوبيج رومان 96
 Lecoq J. (1921-) لوكوك جاك 51
 Lederer G. ليدرر جورج 308
 Leger F. (1870-1948) ليجيه فيرمان 224
 Lehar F. (1870-1948) ليهار فرانز 78, 83, 387
 Lenya L. (1900-1981) لينيا لوت 308, 388
 Lenz J. (1751-1792) لنز جاكوب 143, 235
 Lermontov M. (1814-1841) ليرمنتوف 237
 Lesage A.R. (1668-1747) لوساج آلان رينه 346, 386
 Lessing G. (1729-1781) لسنغ غوتولد 73, 172, 204, 206, 234, 270, 332, 344, 370, 380, 467, 525
 Lioubimov Y. (1917-) ليويموف يوري 248, 328, 522
 Littlewood J. (1914-) ليتلود جون 21, 49
 Longinus C. لونجينوس كاسيوس 226
 Lorca F.G. (1898-1936) لوركا فديريكو غارسيا 162, 322

- Lorca F.G. (1898-1936) لوركا فديريكو 157, 230, 282
 Lotman Y. لوتمان يوري 106, 223, 338, 339
 Lounatcharski A. (1875-1933) لوناتشارسكي 465
 Loyd M. لويد ماري 349
 Luckacs G. (1885-1971) لوكاش جورج 208, 287, 289, 296, 402, 417, 518, 519
 Lugné-Poe A. (1869-1940) لونيه پو اورليان 9, 99, 230, 277, 394, 441
 Luther M. لوثر مارتن 30, 218

M

- Machiavelli N. (1469-1527) مكيافيلي نيكولو 29, 379
 Maeterlinck M. (1862-1949) ماتيرلنك 41, 197, 212, 229, 230, 357, 440, 441, 464, 465
 Maingueneau D. مانجينو دومينيك 186
 Makato Sato 162
 Makoto Sato 301
 Malarmé S. (1842-1898) مالارمي ستيفان 230
 Malina J. (1927-) مالينا جوديث 1, 21, 67, 426
 Mannoni O. مانوني اوكاثيو 70, 94
 Mansard J.F. مانسار فرانسوا 370
 Marceau M. (1923-) مارسو مارسيل 91, 200
 Mardjanoov 429
 Marinetti F. (1871-1944) مارينيتي فيليبو 165, 420, 422
 Marinis De 150
 Marinis M. ماريني ماركو دي 255
 Marivaux P. (1688-1763) ماريافو بيير 59, 106, 143, 155, 167, 180, 324, 381, 390, 393
 Marlow C. (1564-1593) مارلو كريستوفر 444
 Marmontel J.F. (1723-1799) مارمونتيل جان 173, 178, 344, 377, 470

Hofmenschall H. (1874-1929) هوفمانشتال 282
 هوفو فون
 Hogmannsthal H. (1874-1929) هوفمانشتال 14
 هوفو فون
 Holz A. (1863-1939) هولز آرنو 294
 Homère هوميروس 102, 117
 Honz F. هونزل فردريك 254
 Horace (65-8 A.D.) هوراس 26, 125, 142, 171, 344, 358, 369, 414, 502
 Hugo V. (1802-1885) هوغو فيكتور 72, 103, 128, 136, 197, 226, 235, 330, 344, 411, 454
 Huizinga J. هويزينغا يان 396
 Huppert I. هوبير ليزيل 493

I

Ibsen H. (1828-1906) ايسن هنريك 73, 137, 138, 197, 294, 295, 404, 429, 472, 517
 Ikeda Karlotta ايكيدا كارلوتا 90
 Ilam K. ايلام كير 255
 Ingarden R. اِنْجاردن رومان 23
 Ingegneri A. اِنْجينييري انجيلو 40
 Ionesco E. (1912-1994) ايونسكو اوجين 64, 129, 177, 179, 271, 285, 299, 304, 325, 328, 335, 386, 393, 411, 428, 432, 448

J

Jackobson R. جاكوبسون رومان 150, 286
 Jansen S. جانسن ستيف 23
 Jarre J.M. جار جان ميشيل 41, 307, 461
 Jarry A. (1873-1907) جاري ألفريد 9, 212, 229, 304, 335, 382, 411
 Jauss H.R. جوس هانس روبر 56, 148, 408, 468
 Jauss M. جوس مارسيل 171
 Jdanov جدانوف 519
 Jerison J. جيرسون جون 520
 Jessner L. (1878-1945) جيسنر ليوبولد 135, 419

Jones I. (1573-1652) جونز اينيفو 39, 57, 215, 320
 Jonson B. (1572-1637) جونسون بن 57, 370, 379, 384, 467, 524
 Jourdeuil J. جوردوي جان 205
 Jouvet L. (1887-1951) جوفيه لوي 10, 119, 480
 Jung C.G. يونغ كارل غوستاف 155

K

Kaiser G. (1878-1945) كايزر جورج 135
 Kant E. كانت ايمانويل 226, 229, 317, 406, 406, 468
 Kantor T. (1915-1990) كانتور تادوتز 6, 212, 298, 357, 406, 448
 Kanze H. كانزيه هيدو 512
 Kaoru O. (1881-1928) كاورو اوساني 430
 Kaprow A. كابرو آلان 310, 513
 Kazan E. (1909-) كازان ايليا 359
 Keaton B. (1896-1966) كيتون باستر 90, 109
 Keith B.F. (1846-1914) كيث بنجامن فرانكلين 349
 Kelly G. كيلبي جين 388
 Kipphardt H. (1933-1983) كيبهارت هاینر 521
 Kleber Y. كليبير ايف 500
 Klein J. كلاين جيمس 309
 Kleist H. (1777-1811) كلايست هنريش فون 235, 381
 Knapp A. كتاب آلان 49
 Kokkos Y. (1944-) كوكوس يانيس 267, 420
 Kokoschka O. (1886-?) كوكوشكا اوسكار 135
 Koreya Senda (1904-?) كوريا سيندا 460
 Kowzan T. كافزان تادوتز 54, 254
 Kroetz F.X. (1946-) كروتز فرانز كزافييه 292, 431, 433
 Kyd T. (1558-1594) كيد توماس 437

Genet J. (1910-1986) جينيه جان 11, 25, 29, 71, 94, 101, 260, 328, 357, 417, 419, 436, 448
 Genette G. جونيت جيرار 249
 Gershwin G. (1898-1937) غيرشوين جورج 388
 Ghéon H. (1875-1944) غيون هنري 219
 Gidayu غيداير 113
 Giraudoux J. (1882-1944) جيرودر جان 127, 128, 384, 419
 Gluck C. (1714-1787) غلوك كريستوف 76
 Goethe W. (1749-1832) غوته جوهان ولفغانغ 29, 46, 128, 143, 165, 197, 208, 235, 282, 344, 370, 485, 492
 Goffman E. غوفمان ايروين 257
 Gogol N. (1809-1853) غوغول نيقولاي 381, 517
 Goldman L. غولدمان لوسيان 257, 372
 Goldoni C. (1709-1793) غولدوني كارلو 59, 86, 221, 381, 390
 Gombrowicz W. (1904-1969) غومبروفيتس 304
 Goncourt Les Frères غونكور ادمون وجول 517
 Gorki M. (1868-1936) غوركي مكسيم 294, 295, 517
 Gottsched J.C. (1700-1766) غوتشيد يوهان 336
 Goubier H. غويه هنري 56, 185, 377
 Gourdon A.M. غوردون آن ماري 187
 Gozzi C. (1720-1860) غوتزي كارلو 381, 390
 Graham M. غراهام مارتا 91
 Greco J. غريكو جوليت 308
 Greimas A. غريماس آلغريدا 106, 255, 341, 506
 Grimaldi G. (1713-1788) غريمالدي جيوسيپ 486
 Gringore P. (1475-1539) غرينغور پيتر 175
 Gropius W. (1883-1969) غروپيوس والتر 120, 266, 321, 438

Grotowski J. (1933-) غروتوفسكي جيرزي 2, 5, 6, 10, 15, 21, 50, 65, 67, 101, 102, 119, 132, 170, 298, 357, 417, 431, 443, 444, 445, 446, 448, 453, 481, 504
 Guarini G. (1538-1612) غواريني جيوفاني 129, 225
 Guirry S. (1885-1957) غويري ساشا 112, 385
 Gurvitch G. غورفيتش جورج 4, 256

H

Hall E. هال إدوارد 171, 340
 Handel (1685-1759) هاندل 496
 Handke P. (1942-) هاندكه پيتر 25, 153, 176, 292, 394
 Hasek هاتشيك 456
 Hauptman G. (1863-1946) هاويتمان 135, 197, 294, 296, 517
 Hauptmann E. هاويتمان ايلزابيث 459
 Havel V. (1936-) هافيل فاكلاف 306
 Hebel F. (1813-1863) هيبيل فردريك 517
 Hegel F. (1770-1831) هيغل فردريك 102, 107, 129, 175, 208, 208, 284, 288, 291, 344, 377, 401, 417, 526
 Hegel L. هيغل لوكاش 289
 Heiberg L. (1791-1860) هايبرغ لودفيغ 349
 Helbo A. هلبو آندريه 255
 Henkel H. (1937-) هنكل هنريش 328
 Henriot J. هنريو جاك 396
 Herder هردر 370, 380
 Hermon M. (1948-) هيرمون ميشل 106, 127, 340
 Hervé هيرفي 134
 Heywood J. (1497-1580) هييوود جون 347
 Hicks S. هيك سييمور 308
 Hirasawa هيراساوا 324
 Hirawatari هيراواتاري 324, 523
 Hochhuth R. (1931-) هوخهوت رولف 521
 Hofmannsthal H. (1874-1929) هوفمانشتال 465
 هوفر فون 465

- الکسندر الاین 84, 517
 Dumas A. (1802-1870) دumas الکسندر 8, 497
 Duncan I. دونکان ایزادورا 91, 374
 Durand G. دوران جلیبر 155
 Duras M. (1914-) دوراس مارگریت 210, 430
 Durkheim E. دورکهایم ائیل 256
 Durow W. دورو 487
 Durrenmatt F. (1921-1990) دورنمات 63, 104, 129, 331, 335, 385, 437
 Duvignaud J. دوفینیو جان 4, 161, 256, 338, 397, 479
 Déry T. (1894-1977) دیری تیور 305

E

- Ecco U. ایکو اومبرتو 255, 285
 Edgard D. ادگار دافید 205
 Egan P. ایگان پیرس 109
 Ekbof K. (1720-1778) ایکوف کونراد 51
 Eliade M. ایلیاد میرسیا 65
 Eliot G. الیوت جورج 517
 Eliot T.S. (1888-1965) الیوت سینگ ستیرنز 381
 Elliot T.S. (1888-1965) الیوت توماس 282
 Epicharmus. اپیکارموس 88
 Ertel E. اترتل ایشلین 255
 Eschyle (525-456 A.D.) ائسکیلوس 46, 124, 128, 222, 270, 356, 411
 Esslin M. ائسلین مارتین 199, 303
 Euripide (446-411 A.D.) یورپیدیس 29, 55, 124, 290, 411
 Evreinoff N. (1879-1953) افرینوف نیکولای 9, 399, 462

F

- Fasbinder W.R. (1945-1982) فاسبندر ورنر 431, 433
 Favart Ch.S. (1710-1792) فافار شارل سیمون 82

- Fellini F. فیلینی فردریکو 44
 Feydeau G. (1862-1921) فودو جورج 112, 335, 349
 Fichte فیخته 317
 Fichterlitz E. فیشترلیتز اریکا 255
 Fielding (1705-1754) فیلدینگ 411
 Flaubert G. فلویبر غوستاف 517
 Fletcher J. (1579-1625) فلنشر جون 379
 Fo D. (1926-) فو داریو 260, 264, 335, 346, 382
 Fokine M. فوکین میشل 99
 Fontenelle B. (1657-1757) فونتونیل برنار 82
 Forman R. (1937-) فورمان ریشارد 228, 312
 Fort P. (1872-1960) فور بول 224, 230
 Foucault فوکو 397
 Fourier Ch. فوریه شارل 516
 Franconi A. فرانکونی آنطونیو 262
 Fray N. فرای نورمان 155
 Freud S. فروید سیغموند 70, 93, 100, 130, 133, 147, 154, 252, 377, 396, 406, 469, 470
 Freytag G. (1816-1895) فرایتاغ غوستاف 143, 178, 221, 313, 344, 505
 Frisch M. (1911-1991) فریش ماکس 63, 153, 437, 460
 Fuchs G. (1868-1949) فوش جورج 439
 Fuller L. فوللر لویه 228, 500
 Fuzelier L. (1672-1752) فیزولیه لویس 82

G

- Galssworthy J. (1867-1933) گالزورثی جون 294
 Gatty A. (1924-) گاتی آرمان 122, 260, 460
 Gauguin P. غوغان بول 99
 Gauthier T. غوتیه تیوفیل 330
 Gay J. (1685-1732) گای جون 78, 83, 108, 387
 Gemier F. (1869-1933) جیمیه فیрман 149, 162, 259, 279, 294, 324, 434, 488

128, 386
 Constant B. (1845-1903) کونستان بنجامان، 235
 Copeau J. (1879-1949) کوپو جاک، 10، 45، 48، 62، 66، 67، 149، 294، 390، 480
 Corneille P. (1606-1684) کورنی بیر، 29، 44، 46، 69، 72، 97، 103، 125، 128، 129، 176، 179، 250، 281، 285، 290، 291، 352، 371، 379، 380، 384، 411، 436، 507، 524
 Corvin M. کورفان میشل، 255
 Courbet G. کوریب غومستاف، 517
 Courteline G. (1861-1929) کورتولین جورج، 335، 381
 Coward N. (1899-1973) کوارد نویل، 112
 Craig G. (1872-1966) کریغ غوردون، 9، 12، 16، 48، 86، 91، 113، 212، 216، 230، 292، 294، 357، 399، 439، 441، 446، 481
 Crommelynck F. (1886-1970) کروملینک کروملینک، 105
 Cromwell کرومویل، 181
 Cruz R. Della کروز رامون دیلا، 156
 Cunningham M. کوننهام میرس، 91، 99، 310، 310، 374
 Césaire A. (1913-) سیزیر ایمی، 260، 460

D

D'Aubignac Abbé (1604-1676) دوینیاک (آلب)، 125، 168، 187، 195، 249، 358، 527
 Dalcroze E.J. (1865-1950) دالکروز امیل، 48، 170، 227، 374
 Dalcroze J. دالکروز جیل، 228
 Dantchenko N. (1858-1943) دانتشنکو، 9
 Dante D. (1265-1321) دانتي، 229
 Darwin داروین، 516
 Dasté C. داسته کاترین، 42
 De Molina T. (1583-1648) دي مولينا تیرسو، 85، 153، 486

De Vega L. (1562-1635) دي فيغا لوي، 85، 142، 335، 347، 384، 524
 Decroux E. (1898-?) دکروکرو ایتین، 15، 66، 91، 171، 200
 Delsartes F. (1811-1871) دیلسارت فرانسوا، 15، 48، 170
 Depardieu G. دیپاردیو جیرار، 455
 Descates R. دیکارت رینه، 370
 Desnos R. (1900-1945) دیسنوس رویر، 253
 Dessesaignes- G. Ribemont دوسین ریبمون، 193
 Deutsch M. (1948-) دویتش میشل، 292، 431
 Di Somi Leone Ebreo دي سومي لیونه، 39
 Diaghilev S. (1873-1939) دیاغلیف سیرج، 99، 194
 Diaghilev S. (1872-1929) دیاغلیف سیرج، 252
 Dickens C. دیکنز تشارلز، 205
 Diderot D. (1713-1784) دیدرو دونیز، 16، 73، 93، 131، 138، 141، 143، 158، 195، 225، 234، 270، 293، 344، 358، 380، 414، 467، 495، 516، 525
 Dietrich M. دیتریش مارلین، 308
 Dingelstedt (1814-1881) دینگلشتدت، 488
 Doblein A. (1878-1957) دوپلن آلفرید، 208
 Domenach J.M. دومناک جان ماری، 402
 Dort B. (1929-1994) دورت برنار، 205، 206، 459، 481، 503
 Dostoievski دستوئفسکی، 45، 146
 Dryden J. (1611-1616) درایدن جون، 281
 Dryden J. (1631-1700) درایدن جون، 128، 370، 384، 524
 Duchamp M. (1887-1968) دوشان مارسیل، 421
 Ducrot O. دوکرو اوزوالد، 187
 Dukcan I. دونکان ایزادورا، 500
 Dullin Ch. (1885-1949) دوللان شارل، 48، 119، 149، 324، 390، 480
 Dumas (Fils) A. (1824-1895) دوماس

148, 152, 153, 158, 165, 168, 173, 174,
176, 180, 197, 199, 204, 206, 207, 208,
209, 210, 210, 225, 241, 243, 250, 254,
259, 260, 271, 274, 276, 277, 280, 284,
287, 289, 296, 303, 308, 308, 309, 317,
327, 331, 342, 344, 353, 357, 363, 374,
388, 394, 399, 404, 406, 407, 408, 412,
415, 415, 417, 427, 428, 430, 431, 437,
440, 451, 456, 463, 464, 492, 498, 504,
505, 508, 512, 518

Bremond برومون 341

Breton A. برتون أندريه 252

Breuer L. بروير ولي 312

Briantsev A. بريانتسيف ألكسندر 42

Brioussou V. بريوسوف فاليري 54, 275

Brook P. (1925-) بروك بيتر 21, 41, 146, 251,
435, 445, 448, 482, 522

Brookfield Ch. بروكفيلد تشارلز 308

Brusak بروساك 254

Buchner G. (1813-1837) بوشر جورج 176,
381, 404, 495, 521

Bunrakuken Uemura (1737-1810) بونراكوكن
أومورا 112

Burke E. بيرك إدmond 226

Byron (1788-1824) بايرون لورد 235, 282,
454

Béjart M. بيجار موريس 99, 228, 374

C

Cage J. كيج جون 310

Caillois R. كايوا روجيه 54, 396

Calderon (1600-1681) كالديرون 71, 85, 97,
156, 335, 347, 436, 437, 444, 467

Calvin كالفن 218

Calvé A. كالفه أندريه 149

Camus A. (1913-1960) كامو أليير 59, 137,
303, 304

Capurona Luigi (1839-1915) كاپورونا لويجي
501

Carr O. كار أوسmond 387

Casare M. (1922-) كازاريس ماريا 62

Cassona A. (1903-1950) كاسونا اليخاندرو 42

Castaneda C. كاستانيدا كارلوس 65

Castelvetro L. (1505-1571) كاستلفيترو
لودفيغو 344, 466, 524, 526

Cervantes (1547-1616) سرفانتس 180, 330,
347

Chaikin J. (1935-) شاكين جوزيف 310, 426,
452

Champfleur J. (1831-1889) شانفلوري جول
516

Chanceler L. (1886-1965) شانسوريل ليون 42

Chapelain (1595-1674) شاپلان 125, 524,
525

Chaplin Ch. (1889-1977) شابلن شارلي 90,
109, 113, 487

Char R. شار رونيه 461

Chesterton J. (1874-1936) شيسترتون
جبلبرت 105

Chevalier A. شوفالييه أليير 349

Chevalier M. شوفالييه موريس 308, 500

Child L. تشايلد لوميندا 374

Chitty E. شيتي إيزابث 310

Chklovski شكلوفسكي 115, 139

Christo كريستو 311

Chunshan Yi شونشان يي 50

Chéreau P. (1944-) شيرو باتريس 41, 77,
420, 433, 490

Ciceron (106-43 A.D.) شيشرون 358

Cimarosa D. (1749-1801) شيماروسا
81

Ciprian G. (1883-?) سبريان جورج 304

Claudel P. (1868-1955) كلوديل بول 63, 74,
198, 199, 209, 219, 230, 282, 290, 454

Cocteau J. (1889-1963) كوكتو جان 44, 99,
100, 194, 252, 253, 264, 428, 492, 493

Coffman E. كوفمان إروين 4

Coluche كولوش 455

Comte A. كونت أوغست 256, 516

Congreve W. (1670-1729) كونغريف وليام

B

- Bachelard G. باشلار غاستون 154
 Bakhtine M. (1895-1975) باختين ميخائيل 73, 133, 286, 330, 368
 Bakhtine N. (1895-1975) باختين نيقولاي 377
 Balanchin G. بالانشين جورج 91
 Balla G. (1871-1958) باللا جياكومو 422
 Balzac بلزاك 153, 517
 Barba E. (1927-) باربا اوجينيئو 15, 50, 65, 67, 81, 269, 298, 482
 Barbieri 156
 Barker G. (1877-1946) باركر غرافيل 9
 Barrat P. بارت بير 461
 Barrault J.L. (1910-1994) بارو جان لوي 15, 91, 200, 259, 391, 419, 440, 448
 Barrie J. (1860-1937) باري جيمس 41
 Barsacq A. (1909-1973) بارساك آندريه 419
 Barthes R. (1954-) بارت رولان 124, 157, 244, 255, 341, 342, 354, 372, 459, 463, 503
 Bathillus باتيللوس 88
 Baty G. (1885-1952) باتي غاستون 119, 441
 Baudrillard J. بودريار جان 327
 Bauhaus باوهاوس 340, 438
 Baumgarten باومغارتن 316, 345, 406, 502
 Bausch P. (1940-) باوش پينا 227, 374
 Beaumarchais P. (1732-1799) بومارشيه بير 59, 75, 195, 270, 346, 381
 Beck J. (1935-) بيك جوليان 1, 67, 426
 Becker J. بيكر جوزفين 500
 Beckett S. (1906-1989) بيكت صموئيل 11, 25, 64, 86, 91, 104, 129, 146, 170, 176, 179, 197, 199, 251, 271, 292, 304, 325, 343, 392, 394, 411, 419, 427, 430, 464, 495, 508
 Beccques H. (1837-1899) بيك هنري 196, 294
 Beethoven L. (1770-1827) بيتوفن لودفيغ 78, 492

- Ben Johnson (1572-1637) بين جونسون 142, 336
 Bene C. (1937-) بينه كارميلو 326, 461
 Bentley E. بنتلي اريك 499
 Benveniste E. بنفينيست ايميل 186
 Berg A. (1885-1935) بيرغ آلبان 77
 Berg P. بيرغ پيتر 441
 Bergman I. (1918-) برغمان اينغار 157, 420
 Bergson H. برجسون هنري 59, 100, 468
 Bernanos G. (1888-1948) برنانوس جورج 219
 Bernard C. برنار كلود 293
 Bernard J.J. (1888-1972) برنار جان جاك 292, 441
 Bernhard S. (1844-1923) برنار سارة 62, 480
 Bernhard T. (1931-1989) بيرنهارد توماس 251
 Birddwhistell R. بيردويستل راي 340
 Bizet G. (1838-1875) بيزيه جورج 82, 84
 Blair 385
 Blanche A. (1811-1868) بلانش اوجست 349
 Blin R. (1907-1984) بليان روجيه 419
 Bluwal M. (1925-) بلووال مارميل 146
 Boal A. (1931-) بوال اوجست 122, 132, 149, 260, 434, 450, 451
 Bogatyrev S. بوغاتيريف سيرج 254, 286
 Boileau N. (1636-1711) بوالو نيقولا 125, 226, 344, 348, 358, 370, 411
 Boulez P. (1925-) بوليز پير 461
 Boulgakov M. (1891-1940) بولغاكوف 350
 Bourdet E. (1886-1945) بورديه ادوار 111
 Bouteille R. بوتيل رومان 455
 Bracque G. براك جورج 99, 145, 400
 Brahm Otto (1856-1912) براهم اوتو 9
 Brecht B. (1898-1956) بريشت برتولت 10, 11, 12, 16, 17, 18, 22, 25, 28, 30, 34, 34, 38, 41, 45, 49, 63, 71, 74, 78, 81, 84, 86, 93, 94, 104, 107, 115, 116, 119, 121, 132, 136, 137, 138, 139, 139, 140, 141, 144,

Index

Français – Arabe

A

- Accanci V. بأكانسى لڤيتو 310, 311
 Accius Lucius أكيوس لوسيوس 23
 Adamov A. (1908-1970) أداموف آرثور 45, 104, 271, 305, 328, 394, 411
 Akimov N. (1901-1968) أكيموف نيقولاى 286
 Albee E. (1928-) ألبى إدوارد 199, 305, 349, 464, 519
 Albertin ألبرتان 8
 Allio R. (1924-) أليو رونيه 267
 Althusser L. ألتوسير لويس 148
 Amberto I. أمبرتو إيكو 255
 Ami Kan (1333-1384) أمى كان 509
 Andronicus L. (240 A.D.) أندرونيكوس 378
 Andréani J.P. (1940-) أندريانى جان بيير 328
 Anouilh J. (1910-1987) آنوي جان 127, 165, 385, 456
 Antoine A. (1858-1943) أنطوان أندريه 8, 9, 16, 119, 278, 294, 294, 295, 301, 327, 418, 429, 481, 517
 Anzieu D. أنزيو ديديه 65
 Aperghis G. أبيرجيس جورج 120, 461
 Apollinaire G. (1880-1918) أبولينير غيوم 194, 252, 301, 439
 Appia A. (1862-1928) آبيا أدولف 9, 40, 77, 86, 224, 227, 230, 434, 439, 446
 Aragon L. أراغون لريس 45, 251, 253
 Arden J. (1930-) آردن جون 443, 459
 Ariosto L. (1474-1533) أريوستو لودوفيكو 129, 379

- أرسطوفان (445-385 A.D.) 55, 138, 164, 304, 330, 333, 376, 377, 411
 Aristote (384-322 A.D.) أرسطو 8, 22, 23, 55, 58, 68, 72, 74, 92, 101, 103, 123, 124, 124, 126, 128, 130, 130, 131, 136, 142, 147, 166, 167, 171, 172, 176, 178, 188, 208, 214, 235, 238, 248, 271, 281, 312, 318, 332, 338, 341, 343, 352, 358, 369, 375, 401, 406, 408, 413, 414, 422, 423, 451, 457, 465, 468, 471, 502, 523, 525, 527
 Arp H. أرب هانز 193
 Arrabal F. (1932-) آرابال فرناندو 47, 219, 305, 448
 Artaud A. (1896-1948) آرتو أنطوان 5, 6, 10, 12, 16, 19, 21, 49, 62, 66, 86, 101, 102, 132, 170, 227, 230, 253, 254, 277, 297, 298, 311, 340, 415, 417, 439, 444, 446, 447, 464, 481, 491
 Asche O. (1876-1936) آش أوسكار 112
 Ashley Ph. أشلي فيليب 262
 Astaire F. أستير فريد 388, 500
 Attoun L. آتون لوسيان 453, 454
 Aurioi J.B. (1806-1881) أوريول جان باتيست 486
 Aurkhan (1288-1359) أورخان 191
 Autant E. (1871-1964) أوتان إدوارد 62, 119, 193
 Aymé M. (1902-1967) أيميه مارسيل 112

Théâtre à l'italienne	المُله الإيطالية	٣١٤
Théâtre Journal	الجزيرة اليومية (مُشرح-)	١٥٨
Théâtre Libre	المُشرح الحر	٤٢٩
Théâtre lyrique	المُشرح الغنائي	٤٤٣
Théâtre de Marionnettes	مُشرح الترائيل ٢١٠، ٤٤١	
Théâtre Musical	المُشرح الموسيقي	٤٦١
Théâtre national	القُصبي (المُشرح-)	٣٥٨
Théâtre d'ombre	خيال الظل	١٨٩
Théâtre de l'opprimé	مُشرح المُضطهد	٤٥٠
Théâtre ouvert	المُشرح المُفتوح	٤٥٢
Théâtre Ouvrier	العُمالي (المُشرح-)	٣٢٢
Théâtre Pauvre	المُشرح الفقير	٤٤٣
Théâtre de plein-air	مُشرح الهواء الطلق	٤٦٢
Théâtre de Poche	مُشرح الجيب	٤٢٧
Théâtre Poétique	الشُعري (المُشرح-)	٢٨١
Théâtre Politique	السياسي (المُشرح-)	٢٥٨
Théâtre Populaire	الشُعبي (المُشرح-)	٢٧٨
Théâtre privé	الخاص (المُشرح-)	١٨٠
Théâtre du quotidien	مُشرح الحياة اليومية	٤٣١
Théâtre Religieux	الديني (المُشرح-)	٢١٧
Théâtre Rifain	الريفاني (المُشرح-)	٢٣٧
Théâtre rituel	احتفالي/طقسي (مُشرح -)	٤
Théâtre en rond	المُشرح الدائري	٤٣٣
Théâtre dans la Rue	الشوارع (مُشرح-)	٢٦٨
Théâtre du silence	مُشرح الصمت	٤٤٠
Théâtre spontané	المُشرح العفوي	٤٤٢
Théâtre dans le théâtre	المُشرح داخل المُشرح	٤٣٥

Théâtre Total	المُشرح الشامل	٤٣٠
Théâtre Universitaire	الجامعي (المُشرح-)	١٥١
Thème	التيمة	١٥٣
Titre	عُنوان المُسرحية	٣٢٤
Toile peinte	اللوحة الكُليّة	٣٩٩
Tragédie	التراجيديا	١٢٢
Tragi-comédie	التراجيكوميديا	١٢٨
Le Tragique	الأساوي	٤٠١
Trilogie	الثلاثية	١٥٦
Les Trois Unités	الوحدات الثلاث	٥٢٣
Troupe	الفِئدة المُسرحية	٣٣٦
Type	الشخصية النمطية	٢٧٣

V

Vaudeville	الفودفيل	٣٤٨
Verisme	نُزعة تمثيل الحقيقة	٥٠١
Vraisemblance	مُشابهة الحقيقة	٤٦٥

W

Workshop	الورشة المُسرحية	٥٧٧
----------	------------------	-----

Z

Zarzuela	الزارزويلا	١٥٦
----------	------------	-----

R

Réalisme	الواقعية والمنسج	٥١٦
Réception	الاستقبال	٢٧
Récit	السرد	٢٤٨
Reconnaissance	الشرف	١٣٦
Les Règles	القواعد المسرحية	٣٥٧
Répertoire	الريوتوار	٢٢٢
Revue	الريفيو	٢٣٧
Rideau	الستارة	٢٤٦
Rite	الطقس	٢٩٦
Rôle	الدور	٢١٣
Romantisme	الرومانسي والمنسج	٢٣٣
Rythme	الإيقاع	٨٥

S

Salle	الصالَة	٢٨٨
Samar	السامير / السمر	٢٤٥
Scénario	السيناريو	٢٦٤
Scène	المشهد	٤٦٨
Scène/Salle	الحلبة والصالَة	١٨٢
Scénographie	السينوغرافيا	٢٦٥
Sémiologie théâtrale	سميولوجيا المنسج	٢٥٣
Servante/Valet	الخادم / الخاتمة	١٨٠
Show	الاسيغراف	٢٧
Silence	الطمت	٢٩١
Sketch	الاسكتش	٣١
Sociologie du théâtre	سوسيولوجيا المنسج	٢٥٦
Sottie	الحماقات (غروض-)	١٧٤
Souffleur	المُلقن	٤٧٦
Spécificité théâtrale	الخصوصية المسرحية	١٨٥
Spectacles	أشكال الترفيه	٣٦
Spectacle de Variété	عروض المتوعات	٣٠٦
Spectateur	المُتفرج	٤٠٨
Structuralisme	البنية والمنسج	١٠٥
Studio	الستوديو	٢٤٨
Stylisation	الأشكال	٣٧
Sublime	الرُفيع	٢٢٦
Surréalisme	الشرائعية والمنسج	٢٥١

Symbolisme

الرمزية والمنسج

٢٢٨

T

Tableau	اللوحة	٣٩٩
Télévision et Théâtre	التلفزيون والمنسج	١٤٥
Temps	الزمن في المنسج	٢٣٨
Terreur et Pitié	الخوف والشفقة	١٨٨
Tétralogie	الرباعية	٢٢٢
Théâtralité	المسرحية	٤٦٢
Le Théâtre	المنسج	٤٢٢
Théâtre de l'Absurde	الغيت (منسج-)	٣٠٣
Théâtre d'amateurs	الهواة (منسج-)	٥١٤
Théâtre Ambulant	الجوال (المنسج-)	١٦١
Théâtre aristotélicien	الأرسطاطلي (المنسج-)	٢٢
Théâtre d'Avant-Garde	الكلبي (المنسج-)	٣٠٠
Théâtre baroque	الباروك (منسج-)	٩٦
Théâtre de Boulevard	البولفار (منسج-)	١١٠
Théâtre de Chambre	منسج الحجرة	٤٢٨
Le Théâtre de la Colère	منسج الغضب	٤٤٢
Théâtre commercial	التجاري (المنسج-)	١١٨
Théâtre de la cruauté	منسج القسوة	٤٤٦
Théâtre didactique	التعليمي (المنسج-)	١٣٧
Théâtre Documentaire	الوثائقي التسجيلي (المنسج-)	٥٢٠
Théâtre de l'école	المنسج المدرسي	٤٤٨
Théâtre pour Enfants	الأطفال (منسج)	٤١
Théâtre Environnemental	منسج البيئة الطبيعية	٤٢٦
Théâtre épique	المنسج الملحمي	٤٥٦
Théâtre et expérimentation	التجريب والمنسج	١١٨
Théâtre de l'Extrême-Orient	الشرقي (المنسج-)	٢٧٦
Théâtre dans un fauteuil	المنسج المقروء	٤٥٣
Théâtre Folklorique	الفولكلوري (المنسج-)	٣٥٠
Théâtre forain	الاشواق (منسج-)	٣٥
Théâtre de Guerrilla	منسج البصابت	٤٤١
Théâtre Intime	المنسج الحميمي	٤٣٠

J

Jeu	اللُّبُّب والمُتَمَرِّح	٣٩٤
Jeu de l'acteur	أداء المُتَمَلِّن	١٤

K

Kabuki	الكابوكي	٣٦١
Kathakali	الكاتاكالي	٣٦٣
Kyogen	الكيوغن	٣٩١

L

Laboratoire	المُختَبَر المُتَمَرِّح	٤١٨
Lazzi	اللازي	٣٩٣
Lecture	القراءة	٣٥٤
Lieu Théâtral	المكان المُتَمَرِّح	٤٧٣

M

Maquillage	المكياج	٤٠٤
Masque	الأقنعة (غرض-)	٣٥٥، ٥٦
Médias et Théâtre	وسائل الاتصال والمُتَمَرِّح	٥٢٧
Mélodrame	الميلودراما	٤٩٦
Metteur en scène	المُخرِج	٤١٨
Mime/Pantomime	الإيماء	٨٧
Mimesis/ Représentation de la réalité	المحاكاة وتضوير الواقع	٤١٢
Mimodrame	الدراما الإيمائية	٢٠٠
Miracles	المُفْجَرات (غرض-)	٤٧١
Mise en scène	الإخراج	٧
Modèle	نموذج الغرض	٥٠٥
Modèle actantiel	نموذج القوى الفاعلة	٥٠٥
Monodrame	المونودراما	٤٩٣
Monologue	المونولوج	٤٩٤
Monologue dramatique	المونولوج الدرامي	٤٩٥
Moralité	الأخلاقيات	١٣
Music Hall	الموزيك هول	٤٩٩
Musique et Théâtre	الموسيقى والمُتَمَرِّح	٤٩٠
Mystère	الأسرار	٣٠

N

Naturalisme	الطبيعية والمُتَمَرِّح	٢٩٣
Nô	النو (مُتَمَرِّح-)	٥٠٩
Noeud	المُتَقَنَة	٣١٢

O

Objet	الغرض في المُتَمَرِّح	٣٢٦
Obstacle	العائق	٣٠٢
Opera	الأوبرا	٧٥
Opera ballade	الأوبرا بالاد	٧٨
Opera bouffe	الأوبرا الكوميديّة	٨١
Opéra comique	الأوبرا المُضْحِكَة	٨٢
Opera de Pékin	أوبرا بكين	٧٨
Operette	الأوبريت	٨٣

P

Parabole	الأمثولة	٦٢
Parodie	البارودي	٤٠٩، ٩٦
Paroxysme/Point culminant	الذروة	٢٢٠
Pastorale	الرُحُوتات	٢٢٥
Peinture et Théâtre	الرُسم والمُتَمَرِّح	٢٢٣
Perception	الإدراك	١٩
Performance	العروض اللاحقة	٣٠٩
Péripétie	الانقلاب	٦٨
Personnage	الشخصية	٢٦٩
Perspective	المُنظور	٤٨٢
Pièce en un acte	مُتَمَرِّحَة الفُصل الواحد	٤٦٤
Pièce radiophonique	الدراما الإذاعية	١٩٨
Plaisir	المُتَقَنَة	٤٠٦
Point d'attaque	نُقطة الانطلاق	٥٠٤
Prologue	الاستهلال (برولوجوس)	٢٩
Psychodrame	البيكودراما	١٠٠
Public	الجمهور	١٥٩

Q

Le Quatrième Mur	الجدار الرابع	١٥٨
Quiproquo	الالتباس	٥٨

Conflit	الصراع	٢٨٨
Constructivisme	البنائية والمشرح	١٠٤
Le Conteur	المحكواتي	١٧٤
Conventions	الأعراف المسرحية	٥١
Costume	الزّي المسرحي	٢٤١
Coulisses	الكواليس	٣٧٢
Création Collective	الإبداع الجماعي	١
Crise	الأزمة	٢٦
La Critique dramatique	النقد المسرحي	٥٠١
Cubisme	التعبية والمشرح	١٤٥

D

Dadaïsme	الدادائية والمشرح	١٩٣
Danse et théâtre	الرقص والمشرح	٢٢٦
Décor	الدكور	٢١٤
Découpage	التقطيع	١٤١
Dénégation	الإنكار	٦٩
Dénouement	الخاتمة	١٧٨
Deus ex machina	آلة الإلهية	٥٨
Dialogue	الحوار	١٧٥
Diction	الإنشاء	٦٠
Le discours théâtral	الخطاب المسرحي	١٨٦
Distanciation	التقريب	١٣٩
Docudrame	الدراما الوثائقية	٢٠٣
Dramatique	الدراما التلفزيونية	٢٠٠
Dramatique/Epique	دراميين/ملحميين	٢٠٧
Dramaturge	الدراماتورج	٢٠٤
Dramaturgie	الدراماتورية	٢٠٥
Drame	الدراما	١٩٤
Drame Musical	الدراما الموسيقية	٢٠٣

E

Eclairage	الإضاءة	٣٨
Ecoles de théâtre	المعاهد المسرحية	٤٧٠
Ecriture	الكتابة	٣٦٦
Effet	التأثير	١١٥
Effets Sonores/Bruitage	المؤثرات الصوتية	٤٨٩
L'Espace	الفضاء المسرحي	٣٣٧
Esthétique et théâtre	علم الجمال والمشرح	٣١٦

Exposition	المُعظمة	٤٧١
Expressionisme	التعبية والمشرح	١٣٤
Extravaganza	الإكستراغانزا	٥٧

F

Fable/Histoire	الحكاية	١٧١
Farce	الفارس (المهزلة)	٣٣٤
Festival	المهرجان	٤٨٧
Formalisme	الشكلانية والمشرح	٢٨٦
La Formation de l'acteur	إعداد الممثل	٤٧
Forme ouverte/Forme fermée	شكل مفتوح/شكل مغلق	٢٨٣
Les formes théâtrales	الأنشكال المسرحية	٣٧
Futurisme	المستقبلية والمشرح	٤٢٠

G

Genres	الأنواع المسرحية	٧٢
Geste	المرتكبة	١٦٨
Gestus	الفستوس	٣٣١
Grotesque	الفروتسك	٣٢٩

H

Happening	الهابتنغ	٥١٣
Herméneutique	التأويل	١١٦
Héros	البطل	١٠٢
Historicisation	التأريخية	١١٦
Horizon d'attente	أفق التوقع	٥٦

I

Identification	التشليل	١٤٧
Illusion	الإيهام	٩١
Improvisation	الإرتجال	١٩
Indications Scéniques / Didascalies	الإرشادات الإخراجية	٢٢
Intermèdes	الفواصل	٣٤٥
Intrigue	المكبدة	١٦٦

Index Français

A

Accessoires	الأكسوار	٥٧
Acte	القتل	٣٣٧
Action	القتل الدرامي	٣٤١
Adaptation	الإعداد	٤٤
Adresse au Public	التوجه للجمهور	١٥٢
Agit-Prop	الثقافي (المسرح)	١٢١
Agon	الأغون	٥٤
Animation Théâtrale	التشيط المسرحي	١٤٩
Anthropologie et théâtre	الأنثروبولوجيا والمسرح	٦٥
Antithéâtre	الأمسرح	٣٩٣
Aparté	الحديث الجانبي	١٦٨
Apollinien / Dionysiaque	أبولوني / ديونيزي	٢
Aragoz	الأراغوز	١٩
Architecture théâtrale	العمارة المسرحية	٣١٨
Arlequinade	الأركيناد	٢٥
Art Poétique	فن الشعر	٣٤٣
Atelier	المختبر المسرحي	٤١٧
Auto Sacramental	الأوتوساكرمتال	٨٤

B

Ballet	الباليه	٩٨
Ballet Russe	الباليه الروسيه	٩٩
Bienveillance	قائمة حسن الياقة	٣٥٢
Biomécanique	البيوميكانيك	١١٣
Bunraku	البونراكو	١١٢
Burlesque	البورلسك	١٠٧
Burletta	البورليتتا	١٠٩

C

Cabaret	الكاباريه	٣٦١
Café Théâtre	مسرح المقهى	٤٥٥
Canevas	الكانفاه	٣٦٦
Carnaval	الكرنفال	٣٦٧
Catharsis	التطهير	١٣٠
Cérémonie	الأخوال	٣
Chansonniers	الشانسونيه	٢٦٩
Choeur	الجوقة	١٦٣
Chorégraphie	الكوريغرافيا	٣٧٣
Cirque	السيرك	٢٦١
Classicisme	الكلاسيكية والمسرح	٣٦٩
Clown	المهرج	٤٨٣
Code	الروايز	٢٣١
Comedia	الكوميديا الإنسانية	٣٨٣
Comédie	الكوميديا	٣٧٥
Comédie bourgeoise	الكوميديا البورجوازية	٣٨٤
Comédie héroïque	الكوميديا البطولية	٣٨٤
Comédie d'humeurs	كوميديا الأمزجة	٣٨٤
Comédie d'idées	كوميديا الأفكار	٣٨٤
Comédie d'intrigue	كوميديا الحبكة	٣٨٥
Comédie larmoyante	الكوميديا الدامية	٣٨٥
Comédie de mœurs	كوميديا العادات	٣٨٦
Comédie musicale	الكوميديا الموسيقية	٣٨٦
Comédie noire	الكوميديا السوداء	٣٨٥
Comédie de salon	كوميديا الصالون	٣٨٦
Comédien/Acteur	الممثل	٤٧٨
Le Comique	المضحك	٤٦٨
Commedia dell'arte	الكوميديا ديلا رته	٣٨٨
Communication	التواصل	١٥٠
Comparse	الكومبارس	٣٧٥
Confident	كاتم الأسرار	٣٦٥

The Tragic	الأساوي	٤٠١	Tragi-comedy	التراجي كوميديا	١٢٨
Theatrical discourse	الخطاب المسرحي	١٨٦	Travelling Theatre	الجمال (المسرح-)	١٦١
Theatrical forms	الأشكال المسرحية	٣٧	Trilogy	الثلاثية	١٥٦
Theatricality/Theatricality	المسرحية	٤٦٢	Troup	الفرقة المسرحية	٣٣٦
Theatre architecture	العمارة المسرحية	٣١٨	Type	النوعية النوعية	٢٧٣
Theatre in the round	المسرح الدائري	٤٣٣			
Theatre Libre	المسرح الحر	٤٢٩	U		
Theatre of angry young men	مسرح القلب	٤٤٢	University theatre	الجامعي (المسرح-)	١٥٧
Theatre of cruelty	مسرح القسوة	٤٤٦	V		
Theatre of everyday life	مسرح الحياة اليومية	٤٣١	Variety Show	عرض المجموعات	٣٠٦
Theatre of silence	مسرح الصمت	٤٤٠	Vaudeville	الفودفيل	٣٤٨
Theatre of the Absurd	الغيت (مسرح-)	٣٠٣	Verisimilitude	مماثلة الحقيقة	٤٦٥
Theatre of the oppressed	مسرح المظلوم	٤٥٠	Verisme	نزع تمثيل الحقيقة	٥٠١
Theatre place	المكان المسرحي	٤٧٣	W		
Theatre Semiology/Semiotics	سميولوجيا المسرح	٢٥٣	Wings	الكواليس	٣٧٢
Theatrical Animation	التشيط المسرحي	١٤٩	Workshop	٥٢٧، ٤١٧ المختبر المسرحي	٤١٧
Theatrical specificity	الخصوصية المسرحية	١٨٥	Writing	الكتابة	٣٦٦
Thema	التيمة	١٥٣	Z		
Three Unities	الوحدات الثلاث	٥٢٣	Zarzuela	الثارويللا	١٥٦
Time	الزمن في المسرح	٢٣٨			
Title	عنوان المسرحية	٣٢٤			
Total theatre	المسرح الشامل	٤٣٨			
Tragedy	التراجيديا	١٢٢			

Play within the play	المسرح داخل المسرح	٤٣٥
Pleasure	المتعة	٤٠٦
Plot	المبكة ٣١٢، ١٦٦	
Pocket Theatre / Little theatre	مسرح الجيب	٤٢٧
Poetic Drama	المسرحي (المسرح-)	٢٨١
Poetics	فن الشعر	٢٤٣
Point of attack	نقطة الانطلاق	٥٠٤
Political Theatre	السياسي (المسرح-)	٢٥٨
Poor theatre	المسرح الفقير	٤٤٣
Popular Theater	المسرح الشعبي (المسرح-)	٢٧٨
Private theatre	الخاص (المسرح-)	١٨٠
Prologue	الاشتهال (برولوجوس)	٢٩
Prompter	المثقف	٤٧٦
Props	الأكسسوار	٥٧
Psychodrama	البسيكودراما	١٠٠
Public	الجمهور	١٥٩
Puppet Theater	الدمى (عروض-)	٢١٠
Puppet Theatre	مسرح العرائس	٤٤١

R

Radio Play	الدراما الإذاعية	١٩٨
Reading	القراءة	٣٥٤
Realism	الواقعية والمسرح	٥١٦
Reception	الاستقبال	٢٧
Religious Drama	الديني (المسرح-)	٢١٧
Repertory	الريبرتوار	٢٢٢
Review	الريفيو	٢٣٧
Ritual	الطقس	٢٩٦
Ritual theatre	احتفالي / طقسي (مسرح-)	٤
Romanticism	الرومانسيه والمسرح	٢٣٣
Rules	القواعد المسرحية	٣٥٧
Russian Ballet	الباليه الروسيه	٩٩
Rythm	الإيقاع	٨٥

S

Samar	السامر / السمر	٢٤٥
Scene	المشهد	٤٦٨

Scenery	الديكور	٢١
Scenography	السينوغرافيا	٢٦٠
School Drama	المسرح المدرسي	٤٤٢
Script	٣٦٦، ٢٦٠ السيناريو	
Segmentation	التقطيع	١٤١
Servant/Valet	الخادم / الخاوية	١٨٠
Shadow Show	غيبال الظل	١٨٩
Show	الاستعراض	٢٧
Silence	الصمت	٢٩١
Sketch	الاسكتش	٣١
Sociology of theater	موسولوجيا المسرح	٢٥٦
Sotie	الخمافات (غروض-)	١٧٤
Sound effects	المؤثرات الصوتية	٤٨٩
Spectacles	أشكال الفرجة	٣٦
Spectator	المشفر	٤٠٨
Spontaneist theatre	المسرح العفوي	٤٤٢
Stage directing	الإخراج	٧
Stage Directions	الإرشادات الإخراجية	٢٢
Stage/Auditorium, House	الخشبة والمائدة	١٨٢
Story-teller	الحكاوي	١٧٤
Street Theatre	الشارع (مسرح-)	٢٦٨
Structuralism	البنائية والمسرح	١٠٥
Studio	الستوديو	٢٤٨
Stylization	الأشكال	٣٢
Sublime	الرفيع	٢٢٦
Supernumerary	الكوبابوس	٣٧٥
Surrealism	السريالية والمسرح	٢٥١
Symbolism	الرمزية والمسرح	٢٢٨

T

Tableau	المؤخة	٣٩٩
Tearful comedy	الكوميديا الدامية	٣٨٥
Television and Theater	التلفزيون والمسرح	١٤٥
Terror and Pity	الخوف والمشفقة	١٨٨
Tetralogy	الرابعية	٢٢٢
The Comic	المضحك	٤٦٨
The Fourth Wall	الجدار الرابع	١٥٨
The Space	الفضاء المسرحي	٣٣٧
The Theatre	المسرح	٤٢٢

Improvisation	الإنجاز	١٩
Interludes	الفواصل	٣٤٥
Intimate Theatre	المسرح الحميمي	٤٣٠
Italian stage	المسرح الإيطالي	٣١٤

K

Kabuki	الكابوكي	٣٦١
Kathakali	الكاتاكالي	٣٦٣
Kyogen	الكوجن	٣٩١

L

Labor Theatre	المسرح (المسرح-)	٣٢٢
Laboratory	المسرح المسرحي	٤١٨
Lazzi	اللازي	٣٩٣
Lighting	الإضاءة	٣٨
Little theatre	مسرح العجوة	٤٢٨
Living Newspaper Theatre	الجريدة	١٥٨
	النوع (مسرح-)	
Lyrical theatre	المسرح الغنائي	٤٤٣

M

Make-Up	المكياج	٤٠٤
Mask	القناع	٣٥٥
Masque	اللقينة (غرض-)	٥٦
Medias and Theatre	وسائط الاتصال	٥٢٧
	والمسرح	
Melodrama	الميلودراما	٤٩٦
Mime/Pantomime	الإنماء	٨٧
Mimesis	المحاكاة وتفسير الواقع	٤١٢
Mimodrama	الدراما الإيمائية	٢٠٠
Miracle Play	المسحرات (غروض-)	٤٧١
Mistaken identity	الالتباس	٥٨
Model	نموذج القرض	٥٠٥
Monodrama	المونودراما	٤٩٣
Monologue	المونولوج	٤٩٤
Morality	الأخلاقيات	١٣
Music and Theatre	الموسيقى والمسرح	٤٩٠
Music Hall	الميرزك هول	٤٩٩

Musical comedy	الكوميديا الموسيقية	٣٨٦
Musical Drama	الدراما الموسيقية	٢٠٣
Musical Theatre	المسرح الموسيقي	٤٦١
Mystery Play	الأشعار	٣٠

N

Narration	السرود	٢٤٨
National theatre	القومي (المسرح-)	٣٥٨
Naturalism	الطبيعية والمسرح	٢٩٣
Noh	النو (مسرح-)	٥٠٩

O

Object	القرص في المسرح	٣٢٦
Obstacle	العائق	٣٠٢
One act play	مسرحية الفصل الواحد	٤٦٤
Open air theatre	مسرح الهواء الكائن	٤٦٢
Open form/closed form	شكل مفتوح / شكل مغلق	٢٨٣
Open theatre	المسرح المفتوح	٤٥٢
Opera	الأوبرا	٧٥
Opera buffa	الأوبرا الكوميدي	٨١
Opera of Pekin	أوبرا بكين	٧٨
Operelette	الأوبريت	٨٣

P

Painted Curtain	اللوحة الخلفية	٣٩٩
Painting and theatre	الرسم والمسرح	٢٢٣
Parable	الأسطورة	٦٢
Parody	البارودي	٤٠٩، ٩٦
Part	الدور	٢١٣
Pastoral	الريفية	٢٢٥
Perception	الإدراك	١٩
Performance	أداء الممثل	١٤
Performer/Actor	الممثل	٤٧٨
Performing arts	الفنون الأدائية	٣٠٩
Peripety	الانقلاب	٦٨
Perspective	المنظور	٤٨٢
Play	اللعب والمسرح	٣٩٤

Confidant	كاتب الأسرار	٣٦٥
Conflict	الصراع	٢٨٨
Constructivism	البنائية والمنسج	١٠٤
Conventions	الأعراف المسرحية	٥١
Costume	الزينة المسرحية	٢٤١
Crisis	الأزمة	٢٦
Cubisme	التكعيب والمنسج	١٤٥
Curtain	الشاشة	٢٤٦

Esthetica and theatre	علم الجمال	٣١٦
	والمنسج	
Expectation	أفق التوقع	٥٦
Experimentation and theatre	التجريب	١١٨
	والمنسج	
Exposition	المقدمة	٤٧١
Expressionism	التعبيرية والمنسج	١٣٤
Extravaganza	الإكستراغانزا	٥٧

D

Dadaïsme	الدادائية والمنسج	١٩٣
Danse and theatre	الرقص والمنسج	٢٢٦
Darmaturgy	الدراماتورجية	٢٠٥
Decorum	قاعدة حسن البقاء	٣٥٢
Denegation	الإنكار	٦٩
Deus ex machina	آلة الإلهية	٥٨
Dialogue	الجوار	١٧٥
Diction	الإنشاء	٦٠
Didactic Theater	التعليمي (المنسج-)	١٣٧
Director	المخرج	٤١٨
Docudrama	الدrama الوثائقية	٢٠٣
Documentary Theatre	الوثائقي التمثيلي (المنسج-)	٥٢٠
Domestic comedy	الكوميديا البورجوازية	٣٨٤
Drama	الدrama	١٩٤
Drama schools	المعاهد المسرحية	٤٧٠
Dramatic Criticism	النقد المسرحي	٥٠١
Dramatic Monologue	المونولوج الدرامي	٤٩٥
Dramatic/Epic	درامي/عظيمي	٢٠٧
Dramatique	الدrama التلفزيونية	٢٠٠
Dramaturg	الدramاتورج	٢٠٤
Drawing-room play	كوميديا الصالون	٣٨٦

E

Effect	التأثير	١١٥
Environmental Theater	منسج البيئة	٤٢٦
	النسجة	
Epic Theater	المنسج العظيمي	٤٥٦

F

Fable/Story	الحكاية	١٧١
Fair-ground theatre	الأشواق (منسج-)	٣٥
Fairs	الفايرس (المؤقتة)	٣٣٤
Far-East Theatre	المشرقي (المنسج-)	٢٧٦
Festival	المهرجان	٤٨٧
Folk theatre	الفولكلوري (المنسج-)	٣٥٠
Formalism	المشكلاتية والمنسج	٢٨٦
Futurism	المستقبلية والمنسج	٤٢٠

G

Genres/Kinds	الأنواع المسرحية	٧٢
Gesture	الحركة	١٦٨
Gestus	الغستوس	٣٣١
Grotesque	الغروتسك	٣٢٩
Guerrilla theatre	منسج المصاوبات	٤٤١

H

Happening	الهاتينغ	٥١٣
Harlequinade	الهارليكيناد	٢٥
Hermeneutics	الهارمينيوتيك	١١٦
Hero	البطل	١٠٢
Heroic comedy	الكوميديا البطولية	٣٨٤
Historicization	التاريخية	١١٦

I

Identification	التعريف	١٤٧
Illusion	الإنهام	٩١

English Index

A

Act	الفعل	٣٣٧
Actanciel Model	نموذج القوى الفاعلة	٥٠٥
Action	الفعل الدرامي	٣٤١
Actor's Training	إعداد الممثل	٤٧
Adaptation	الإعداد	٤٤
Adress to the Audience	التوجه للجمهور	١٥٢
Agit-Prop	التحريض (المسرح-)	١٢١
Agon	الأغون	٥٤
Alienation Effect	التغريب	١٣٩
Amateur theatre	الهواة (مسرح-)	٥١٤
Anagnorisis	التعرف	١٣٦
Anthropology and theatre	الأنثروبولوجيا والمسرح	٦٥
Anti theatre/Anti-play	الأمسرح	٣٩٣
Apollonian/Dionysiac	أبولوني / ديونيزي	٢
Aragoz	الأراغوز	١٩
Aristotelian theatre	الأرسططالتي (المسرح-)	٢٢
Aside	الحديث الجانبي	١٦٨
Auditorium	الضالة	٢٨٨
Auto Sacramental	الأوتوساكرامنتال	٨٤
Avant-Garde Theatre	التقليدي (المسرح-)	٣٠٠

B

Ballad opera	الأوبرا بالاد	٧٨
Ballet	الباليه	٩٨
Baroque theatre	الباروك (مسرح-)	٩٦
Biomechanics	البيوميكانيك	١١٣
Black comedy	الكوميديا السوداء	٣٨٥
Boulevard	البولفار (مسرح-)	١١٠

Bunraku	البونراكو	١١٢
Burlesque	البورلسك	١٠٧
Burletta	البورليتا	١٠٩

C

Cabaret	الكاباريه	٣٦١
Café Theatre	مسرح المقهى	٤٥٥
Carnaval	الكرنفال	٣٦٧
Catharsis	التطهير	١٣٠
Ceremony	الاحتفال	٣
Chansonniers	الشانسونيه	٢٦٩
Character	الشخصية	٢٦٩
Children's Theatre	الأطفال (مسرح-)	٤١
Choreography	الكوريغرافيا	٣٧٣
Chorus	البؤفة	١٦٣
Circus	السيرك	٢٦١
Classicism	الكلاسيكية والمسرح	٣٦٩
Climax	الذروة	٢٢٠
Closet drama	المسرح المغفوه	٤٥٣
Clown	المهزج	٤٨٣
Code	الروايز	٢٣١
Collective creation	الإبداع الجماعي	١
Comedia	الكوميديا الإنسانية	٣٨٣
Comedy	الكوميديا	٣٧٥
Comedy of humours	كوميديا الأمزجة	٣٨٤
Comedy of ideas	كوميديا الأفكار	٣٨٤
Comedy of intrigue	كوميديا التهمة	٣٨٥
Comedy of manners	كوميديا العادات	٣٨٦
Comic opera	الأوبرا المضحكة	٨٢
Commedia dell'arte	الكوميديا ديلا رت	٣٨٨
Commercial theatre	التجارية (المسرح-)	١١٨
Communication	التواصل	١٥٠
Conclusion	الخاتمة	١٧٨

فهرس المحتويات

تقديم.....	هـ
مقدمة.....	ك
المعجم.....	أ
المراجع.....	٥٣١
محاوِر نقدية.....	٥٤٧
فهرس ألفبائي.....	٥٥١
مسرد عَرَبِيّ.....	٥٦٩
فهرس الأعلام (عربيّ - أجنبيّ).....	٥٧٤
فهرس الأعلام (أجنبيّ - عربيّ).....	11/٦٠٦
مسرد فرنسيّ.....	6/٦١١
مسرد إنجليزيّ.....	1/٦١٦

Librairie du Liban Publishers SAL

P.O.Box 11-9232 Beirut, Lebanon

©Librairie du Liban Publishers 1997

*All rights reserved. No part of this publication
may be reproduced, stored in a retrieval
system, or transmitted in any form or by any
means, electronic, mechanical, photocopying,
recording, or otherwise, without the prior
permission of the Copyright owner.*

BN 01D120272

First Impression 1997

Printed in Lebanon



*Ce projet bénéficie du parrainage
du Fonds international pour la promotion de la culture – UNESCO*

Dr. Hanān Ḳassāb-Hassan

Dr. Marie Eliās

Dictionnaire du Théâtre

Termes et concepts du théâtre et
des arts du spectacle

Arabe – Anglais – Français

Librairie du Liban *Editeurs*



Dr. Hanān Ḳassāb-Hassan

Dr. Marie Eliās

Dictionary of Theatre

**Terms and Concepts of Drama and
Performing Arts**

Arabic-English-French

Librairie du Liban Publishers

Dictionary of Theatre
Dictionnaire du Théâtre

هذا المعجم

- المعجم المسرحي لمفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض مؤلف موسوعي.
- يُعرف بالأشكال والأنواع المسرحية، وأشكال الفرجة والطقوس والاختفالات، ويتحولاتها عبر المكان والزمان.
- يَرصد التجارب الهامة في المسرح العالمي والعربي (كتّاب، مُنظرون، مُخرجون، مُمثلون، فرق، وفُرجانان إلخ) ويحلّد موقّعها ضمن تاريخ المسرح.
- يَستعرض النظريات والمذاهب الجمالية ذات التأثير على تطوّر الأدب المسرحي وعلى شكل العرض.
- يربط المسرح بالعلوم الإنسانية والتقليد ويستعرض الجليلد في مناهج البحث.
- يحتوي على ٢٩٣ مدخلاً باللغة العربية وسارد ألفبائي تفصيلية للمفاهيم والمصطلحات والأعلام.
- يعرض المفاهيم والمصطلحات بالعربية والإنجليزية والفرنسية، ويحلّل أصولها اللغوية وتطوّر معناها عبر العصور.
- يتّخذ من منهجية علمية في التحليل والعرض، ويسعى لإعطاء مقاييس واضحة لقراءة المسرح.
- يتوجّه للقارئ المُطّف الذي يريد الإطلاع على مجالات المسرح والفنون الدرامية ويُلبي حاجة المُختص الذي يَربح بتحديد دقيق لمدلول مصطلح أو مفهوم أو تسمية.
- ويُسَرّ مكتبة لبنان ناشرون أن ترفقه إلى العالم العربي معجماً رائداً في بابها، سند تُقره في التّأليف المعجمي بعالمه، وفي التّأليف المسرحي بعاشقه.



010120272

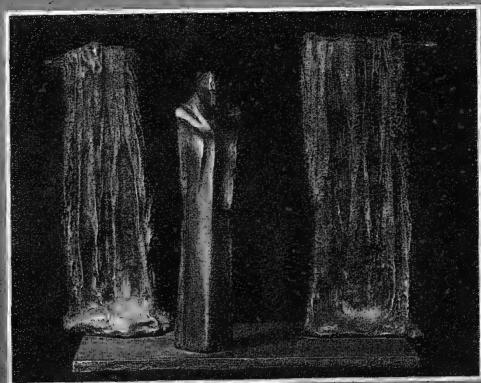
Dr. Hanân Kassāb-Hassan

Dr. Marie Eliās

Dictionary of Theatre

Terms and Concepts of Drama and
Performing Arts

Arabic-English-French



Librairie du Liban Publishers

المؤلفتان

• ماري الياس: دكتوراه من فرنسا في المسرح، أستاذة في قسم اللغة الفرنسية وآدابها في جامعة دمشق. مُحاضرة في المعهد العالي للفنون المسرحية. شاركت في وضع وتحديث مناهج التدريس لقسم النقد والأدب المسرحي في المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق. أشرفت على عدد من رسائل الخُرج لطلبة قسم النقد والأدب المسرحي في المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق. عضو هيئة تحرير مجلة الحياة المسرحية الصادرة عن وزارة الثقافة في سوريا. تحمل وسام الشُّعفة الأكاديمية من فرنسا بمرتبة فارس. حاضرت بالعربية والفرنسية، ونشرت مؤلفات وترجمات وأبحاثاً ودراسات، نذكر منها:

- كتاب «تساوين في الكتابة الدراماتورية والارتجال» منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق. وزارة الثقافة، دمشق ١٩٨٨ (بالمشاركة مع الدكتورة حنان قصاب حسن).

- ترجمة إلى العربية لشرح الكاتب الإيطالي داريو فرانسيسكو، ثلاثة تراكب ومُغفوفه، منشورات مجلة الحياة المسرحية، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٥.

- دراسات وأبحاث باللغة العربية حول النقد المسرحي، سوسيولوجيا المسرح، الجمهور، الدراماتورية، نُشرت نياتاً في مجلة الحياة المسرحية الصادرة عن وزارة الثقافة بدمشق.

• حنان قصاب حسن: دكتوراه من فرنسا في المسرح، أستاذة مُساعدة في قسم اللغة الفرنسية وآدابها في جامعة دمشق. مُحاضرة في المعهد العالي للفنون المسرحية. شاركت في وضع وتحديث مناهج التدريس لقسم النقد والأدب المسرحي في المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق. أشرفت على عدد من رسائل الخُرج لطلبة قسم النقد والأدب المسرحي في المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق. حاضرت بالعربية والفرنسية، ونشرت مؤلفات وترجمات وأبحاثاً ودراسات، نذكر منها:

- كتاب «تساوين في الكتابة الدراماتورية والارتجال» منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٨٨ (بالمشاركة مع الدكتورة ماري الياس).

- ترجمة إلى العربية لشرح الكاتب الفرنسي جان جين «الغداعات»، طبعة ألف باد الأدبي، ١٩٩١.

- دراسات وأبحاث باللغة العربية حول التراجيديات اليونانية، القضاء المسرحي، القرص في المسرح. وقد نُشرت نياتاً في مجلة الحياة المسرحية الصادرة عن وزارة الثقافة بدمشق.